

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

В.И. Михалкович В.Т. Стужнев

Поэтика фотографии













О.И. Михалкович В.Т.Стигнеев

Поэтика фотографии

Москва
«Искусство»
1989

В центре исследования авторов вопросы, связанные с тем, что составляет понятие поэтики фотографии, – композицией, образом, фотографическими жанрами. Фотограф строит кадр, добиваясь единства видимых линий, форм, фона, фактур. От его творческих усилий зависит выразительность, художественность снимка, поэтому важно понимать структуру кадра и знать, как она складывается. Хорошо осмысленная автором композиция создает целостность всех составных частей кадра и воспринимается зрителем как образность. В книге анализируются основные типы фотографической образности: в портрете, где внимание фотографа сосредоточено на человеке, на выявлении его индивидуальности; в пейзаже, где ведущая роль отводится пространству; в натюрморте, который повествует о вещах, и т. д. Специальный раздел **книги** посвящен фотомонтажу. Анализ творческих проблем художественной фотографии ведется в книге на примерах из практики. Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся фотографией.

На форзаце:

Г. Боговаров
Ночная улица

На обороте форзаца:

В. Брауне
Дерево

Р. Юшкялис
Отражение

Б. Смелое
Натюрморт с колбой (фрагмент)

В. Луцкус
Таня

Р. Дихавичюс
Зеленое пламя (фрагмент)

М. Филиппсон
Архитектура

Р. Юшкялис
Опора моста

Г. Дрюков
Дорога в лесу

На четвертой странице обложки:

Р. Пачеса
Дождливый вечер











ОТ АВТОРОВ

О «героине» этой книги можно говорить по-сказочному, ибо среди других искусств фотографии выпала роль Золушки. Ее сестры величественно блистают на пирах духа; фотографию же от пиров отваживают, видя в ней лишь хлопотливую труженицу, чей удел - неприметная черновая работа.

Сказки начинаются непременно «жили-были». Потом с теми, кто жил-был, нечто случается; чаще всего удивительные, невероятные происшествия. «Героиня» этой книги жила-была и наконец приблизилась к событию, может быть, и не столь сказочному, однако немаловажному - к полуторавековому юбилею. Всякий юбилей - не только праздник, но и повод задуматься, еще раз мысленно пробежать пройденный путь, взглянуться в виновника торжества.

Сто пятьдесят лет - возраст, без сомнения, солидный, но в сравнении с более чем двухтысячелетней историей театра, поэзии или живописи он отнюдь не велик. Несмотря на прожитые полтора века, фотография по-прежнему молода.

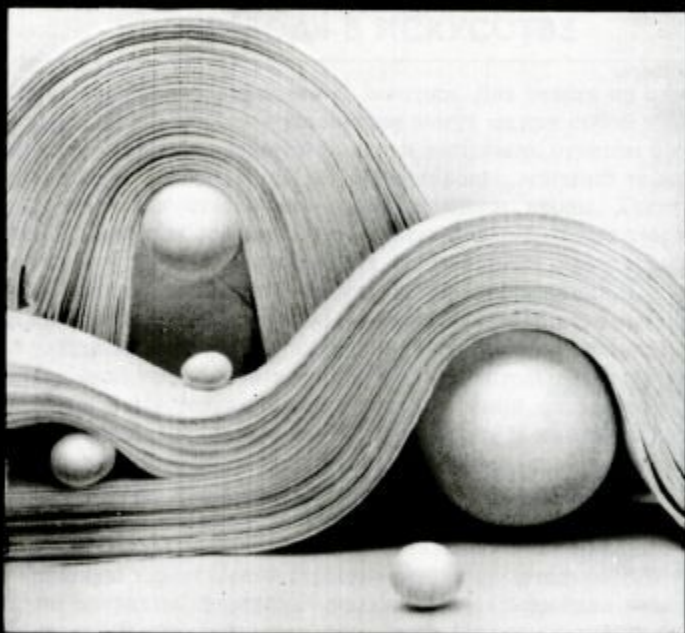
На протяжении всей своей жизни она упорно и кропотливо трудилась: показывала людям события, происходившие далеко от них; сохраняла, удерживая на светочувствительной пленке, облик тех, кого неумолимый бег времени уносил в прошлое, в небытие. Неприметная, черновая работа досталась фотографии потому, что она оказалась немыслимо правдива. Еще в прошлом веке, вскоре после ее изобретения, съемочную камеру называли «зеркалом с памятью», ибо никакое другое изобразительное средство столь скрупулезно и точно не воспроизводило видимый мир.

Фотографию ценили за правдивость, но вместе с тем не спешили причислить к сонму искусств. Живописцы, например, изображали скачущую лошадь так, что ни одна из четырех ног не касалась земли. Фотография убедительно показала, что подобным образом лошадь никогда не скачет. На фотографию обижались, упрекали, что она бестактно посягает на право художника претворять реальность по законам воображения. Считалось, что без такого претворения искусство состояться не может, а потому фотографию отлучали от Олимпа.

Искусство, однако, не сводится к одной фантазии; цель его устремлений - правда о действительности; не правда мелких подробностей, но высшая истина. Своим полуторастолетним существованием фотография доказала, что способна не только на достоверность деталей, но и на истинность в высшем смысле слова.

Всякое искусство имеет свои методы восхождения к истине. Методы эти изучает особая наука - поэтика. Наша книга и посвящена поэтике фотографии, тем методам, посредством которых светопись ищет правду.

Добытое по крупицам подлинное знание фотография выражает на языке самой реальности - через видимые предметы и явления, через пространственные структуры. Тем же языком пользовались и пользуются традиционные изобразительные искусства. Фотография во многом от них отлична, однако с живописью и графикой ее роднит общность «предметного» языка, на котором все они «говорят». Потому вы, читатель, столкнетесь с многочисленными и частыми обращениями к опыту живописи, ибо между нею и фотографией - в силу общности языка - гораздо больше сходства, чем различий.



1

Искусство и фотография



На шмуцтитуле:

А. Кулаков

Бумага и шары

А. Мацяускас

Колесо

В главе 1:

1 А. Ерин

Закат на Ладогe

2 Э. Бремшмитс

Сосенка

3 А. Хрупов

Туркменский пейзаж

4 А. Слюсарев

Деревья

5 В. Крохин

Отдых

6 Е. Павлов

Красный канат

7 А. Суткус

Морозное утро

8 А. Слюсарев

Золотая осень

9 Б. Игнатович

Первый трактор

10 Л. Шерстенников

Ночная смена

11 В. Тимофеев

В цехе (из серии)

12 В. Крохин

«Летящая»

13 Р. Ракаускас

Портрет с дождем

14 П. Кривцов

Мелодия

15 А. Родченко

Обелиск Свободы

16 С. Жуковский

Кипящий чайник

17 А. Будвитис

Велосипедист

18 А. Родченко

Советская площадь

19 В. Биргус

Лондон

1. «ПЕРЕВОД» В ИСКУССТВЕ

Основная проблема фотографической поэтики. Два текста на одном и том же языке по сути своей, по внутреннему устройству могут между собой значительно различаться. Один текст мы сочтем деловой бумагой, например, отчетом о командировке, а другой - пусть он рассказывает о той же командировке, излагает те же факты - назовем художественным повествованием, произведением прозы. Тексты будут различаться не столько словарным составом или событиями, о которых там и тут сообщается, сколько методами изложения материала, внутренними структурами.

Так же, как и тексты, различаются между собой изображения. Причем художественная картина или снимок окажутся более выразительными, сильнее действуют на зрителя в плане эмоциональном, чем изображения деловые, созданные с практической целью. Оттого основной проблемой в поэтике изобразительных искусств становится проблема «перевода». Б. Пастернак писал в стихотворении, знаменательно названном «Определение творчества»: «И сады, и пруды, и ограды, // И кипящее белыми волнами // Мирозданье - лишь страсти разряды, // Человеческим сердцем накопленной»¹. В изобразительных искусствах воспроизводятся объекты реальной действительности: «сады, пруды, ограды». Главная задача живописца, графика, фотографа состоит в том, чтобы сделать эти объекты носителями эмоционального содержания - произвести «перевод» их в «разряды человеческой страсти» ради выразительности изображения.

В фотографии операция «перевода» осложняется. Съёмочная камера с большой точностью фиксирует объекты внешнего мира, затрудняя тем самым их превращение в носителей эмоционального содержания, то есть как бы препятствуя операции «перевода». Но коль скоро художественная светопись существует много десятилетий, значит, фотографы нашли решение проблемы «перевода». Цель нашей книги и состоит в том, чтобы рассмотреть методы, принципы, структуры, посредством которых он совершается.

«Перевод» в живописи. Фотография, как и живопись, имеет дело с объектами материального мира, причем с объектами не движущимися в границах изображения, как в кино, а взятыми в их статике. За многовековое существование живопись накопила множество приемов и методов «перевода», которыми юная фотография не могла не воспользоваться. Чтобы понять, как происходит «перевод» в фотографии, необходимо сначала увидеть, как он совершался в живописи.

О предметах, являющихся материалом для живописца, Р. Арнхейм говорит в книге «Искусство и визуальное восприятие»: «Все в этом мире является уникальным, индивидуальным, не может быть двух одинаковых вещей. Однако все постигается человеческим разумом и постигается только потому, что каждая вещь состоит из моментов, присущих не только определенному объекту, а являющихся общими для многих других или даже всех вещей»².

Как в живописи, так и в фотографии характеристиками, «общими для многих ... или даже всех вещей», являются линии, фактуры поверхностей, тона и колорит. Все эти характеристики используются художниками для выражения их замыслов, то есть становятся выразительными средствами. Как при помощи этих средств осуществляется «перевод», рассмотрим на примере одного из них - линии.

Еще со времен Возрождения ученая эстетика и практические руководства рекомендовали живописцам прежде всего заботиться о «disegno» - рисунке, поскольку им, как считали, передается характерность предметов, а также определяется воздействие всей картины в целом. Линии, образующие рисунок, осмыслились при этом как выражение «внутренних сил», которые заключены в изображаемых предметах. Отмечая подобные взгляды, М. Алпатов в «Этюдах по истории западноевропейского искусства» пишет о «способности художника превратить покрытый красками холст в подобие

жизни, в образ, в котором в предметах открываются их внутренние силы». Далее, анализируя картину Эль Греко «Иоанн Креститель», исследователь говорит, что фигура пророка очерчена «трепетно-струящейся линией». Ее извивы напряжены, и это напряжение передается зрителю. Не только центральная фигура в полотне Эль Греко, констатирует Алпатов, но и «весь холст, как магнитное поле, заряжен энергией и вызывает в зрителе ответное волнение»³.

Аналогичные взгляды, как отмечает Е. Завадская, специалист по изобразительному искусству Дальнего Востока, были свойственны также неевропейской художественной традиции. В средневековом Китае, по ее словам, авторы трактатов о живописи говорили о «линиях силы», имея в виду общий абрис пейзажа и основные линии композиции. Го Си, один из таких авторов, утверждал: «Разглядывая объект издали, улавливают его линии силы; разглядывая его вблизи, улавливают его субстанцию»⁴. Завадская продолжает: «Несмотря на то, что «линии силы» или «динамические силы» в живописи представляют понятие довольно абстрактное, речь идет, по существу, о внутренней силе, которая пребывает в вещах»⁵.

Как видим, художниками, даже воспитанными в совершенно разных культурах, внешний мир воспринимается отнюдь не как статичная, застывшая материя. Любая вещь для них полна жизни: в предметах они ощущают энергию, почти осязаемую благодаря беспокойной динамике линий. Подчеркивая, укрупняя на полотне «внутренние силы», художник поднимается над частным, обращается к тому, что присуще не только определенному объекту, а является, как сказал Арнхейм, «общим для многих других или даже для всех вещей», и вместе с тем определенным образом характеризует данный объект.

К проблеме «внутренних сил» Арнхейм подошел как ученый-психолог, попытавшись выяснить их природу. Благодаря «внутренним силам» изображение воздействует на зрителя, то есть оказывается выразительным, и эта выразительность, подчеркивает Арнхейм, «передается не столько „геометрическими“ свойствами объекта восприятия, сколько силами, которые, как можно предположить, возникают в нервной системе воспринимающего субъекта. Независимо от того, движется ли объект ... или он неподвижен», мы ощущаем в нем «направленную напряженность»⁶, которая и осознается как его сила. Воспринимаемая в предметах напряженность различна по своему характеру и естеству - может казаться вызывающей «растяжение и сжатие, согласованность и противоречие, подъем и падение, приближение и удаление»⁷.

Выражающая ту или иную силу линия воспринимается зрителем как динамичная и потому кажется экспрессивной. Анализовавший динамику линий В. Фаворский отмечал: «Большинство форм, с которыми мы встречаемся в природе, будут выражать какое-либо движение. Особенно это можно сказать про растения, деревья и их ветки. Изящество деревьев, растений, цветов основано прежде всего на движении. Ель или сосна, по-разному преодолевая тяжесть, стремятся вверх, но каждая из них - и обелиск ели и канделябр сосны - выражает сложное движение; а ветви деревьев, еловые ветви или сосновые, березовые или липовые - все они очень выразительны в движении и в смысле характера движения»⁸.

Сложность движения, отмеченная Фаворским, предопределена тем, что в кронах деревьев различимы участки прямые и переламывающиеся, закругляющиеся. Оттого кажется, что здесь прихотливо меняется «направленная напряженность», поскольку «прямая линия если и выражает движение, то равномерное и довольно быстрое, а неравномерно кривая будет моделировать движение, которое будет то ускоряться, то замедляться. На выпрямленных местах движение будет ускоряться, на закруглениях, как на виражах, будет замедляться; волюта даст постепенное замедление движения, как бы никогда не кончающегося»⁹.

Линии с их «направленной напряженностью», с их динамикой, которая то замедляется, то ускоряется, воздействуют на зрителя. Таким же образом влияют на смотря-

щего и другие средства, которыми располагает живописец, - фактуры, тона, колорит. Художник способен направлять их воздействие в необходимое ему русло. Вместе с тем средства эти - линии, фактуры, тона - воспринимаются смотрящим как признаки самого предмета, как его неотъемлемые качества. Подчеркивая, акцентируя в изображаемой вещи те или иные выразительные свойства, художник тем самым превращает предмет в носителя «внутренних сил», то есть совершает «перевод» на язык эмоций, страстей.

«Перевод» в фотографии. Съемочная камера с большой точностью фиксирует реальность. Оттого чуть ли не главной областью применения фотографии считался репортаж - воспроизведение подлинных фактов, действительных событий. Однако А. Картье-Брессон, выдающийся мастер репортажа, упорно настаивал: «...факт сам по себе неинтересен. Интересна точка зрения, с которой автор к нему подходит»¹⁰. Точка зрения диктуется фотографу его взглядами, убеждениями, чувствами. Интерпретируя факт в соответствии с точкой зрения, фотограф делает его носителем своих собственных чувств и представлений, то есть в конечном счете переводит факт на язык страстей.

«Перевод» здесь совершается тем же путем, что и в живописи. Дадим еще раз слово Картье-Брессону: «Для меня фотография - это поиски в самой действительности пространственных форм, линий и соотношений»¹¹. Как следует из этих слов, фотограф пользуется для передачи своих страстей теми же средствами, что и живописец, - линиями и соотношениями их. Иначе говоря, линия в снимке тоже ощущается как «направленная напряженность», тоже оказывается выразительным элементом. Чтобы увидеть, как линия «работает» в фотографическом кадре, возьмем мотив, о котором говорил Фаворский, - дерево - и рассмотрим несколько снимков.

У А. Ерина в снимке «Закат на Ладогe» (1) видно не все дерево целиком, а две его ветки. Озерная гладь и небо даны в светло-серой тональности, несколько более темной у линии горизонта. Линия эта делит кадр пополам. Его верх и низ, уравненные по отведенной им площади, кажутся одинаковыми и по характеру среды - они как бы наполнены легкой, густой, но мягкой и нежной субстанцией. Солнце, видимо, чувствует себя тут удобно и приятно - оттого словно купается в этой среде, теряя свою шарообразность, становясь овальным.

В легкий и нежный эфир, заполняющий снимок, ветви вторгаются сверху - уже самой «точкой входа» подчеркнута их активность: верхняя позиция присуща сильному. Ерин не просто показывает, какова растительность на Ладогe, ветви тут - фактор прежде всего динамический. Своими изломами, искривлениями они контрастируют с атмосферой покоя, которой дышит видимое пространство. На изломах и закруглениях, отмечал Фаворский, движение будто замедляется. Потому динамизм веток у Ерина не стремителен, не агрессивен. Правая ветка протянулась к солнцу с какой-то робостью и неуверенностью, будто стараясь удержать его, не дать скрыться за горизонтом, разделившем кадр пополам.

Совсем другие страсти выражает «Сосенка» (2) у латышского фотографа Э. Бремшмита. Она вытянула свои ветви и будто движется слева направо вверх и вглубь - к другим, нерезко изображенным деревьям.

Н. Тарабукин, известный историк и теоретик живописи, анализируя диагональные композиции, пришел к выводу, что диагональ, устремленная слева направо вглубь, по которой и «движется» дерево Бремшмита, вызывает у зрителя ощущение напряженности, активности и назвал ее «диагональю борьбы»¹². Сосенка Бремшмита словно борется за то, чтобы соединиться с другими, себе подобными и не расти в одиночестве. Как видим, «внутренние силы» выражаются не только характером самой линии, но также ее направленностью.



- 1** В снимке А. Хрупова «Туркменский пейзаж» (3) явственно прочитывается конфликт: противоборствующими сторонами в нем, его антагонистами являются деревья и облако. Фотограф намеренно подчеркнул фактуру облака - оно кажется весомым, тяжелым, мощным. Деревья встречают его тяжесть щетиной коротких, густых побегов. Согласно Фаворскому, прямая линия выражает активное, довольно быстрое движение. Потому короткие побеги деревьев ощущаются как частые кинжальные удары в густую массу облака. Впечатление борьбы усиливается тем, что облако словно сгибает крайнее слева дерево — оно будто отодвигается от его ударов. Верхушки деревьев расположены по диагонали, спускающейся из левого верхнего угла кадра в правый нижний. Тарабукин назвал эту линию «диагональю входа, выступления, «зачала» сюжетного действия, появления героя и т. п.»¹³. Для того чтобы вступить в действие, необходима сила, и деревья «Туркменского пейзажа», ею, без сомнения, обладают.



Кроме характера линии и направленности для экспрессии снимка важно ее положение на изобразительной плоскости. Картье-Брессон так писал о методах своей работы:

«После съемки, начертив на снимке для проверки среднюю пропорциональную линию и другие измерения, иногда замечаешь, что ты инстинктивно совершенно точно запечатлел строгие геометрические пропорции, без которых фотография была бы безжизненной и пресной»¹⁴. Пропорциональность кадра, как явствует из слов Картье-Брессона, проверяется по соотношениям зафиксированных объектов с центральной линией, а также диагоналями. Кроме того, пропорциональность определяется по расположению предметов относительно линии «золотого сечения», которая вертикально и горизонтально делит кадр в пропорции 0,382:0,618 (подробнее об этом см. главу II).



3

Чтобы осознать, как работает эта линия в снимках, взглянем на работу А. Слюсарева «Деревья» (4). «Персонажи» у него прямые, не раскидистые, стройные. Они разбиты на четыре группы - две расположены у левого и правого обреза кадра. Кадр не имеет рамки - видимое пространство может спокойно продолжаться за его вертикальные границы. Но группы деревьев, расположенных по краям, препятствуют растеканию пространства - будто ограничивают его, придают компактность. Одна из срединных групп (правая) находится почти на линии «золотого сечения». Центральное положение этой группы будто специальной отметкой подчеркнуто стоящей парой.

Четыре группы деревьев разбивают ограниченное ими пространство на три просвета. Два крайних - левый и правый - одинаковы по размеру; средний просвет - в полтора раза больше их. Четкая ритмика просветов делает видимое пространство упорядоченным, гармоничным.

Все деревья зеркально отражаются в воде. Отражения их ясные, четкие, но еле заметно, совсем чуть-чуть сдвинуты вправо. Эта сдвинутость имеет свой смысл. Если провести горизонтальную линию «золотого сечения», она пройдет почти на уровне голов стоящих людей. Их фигуры оказываются ниже этой линии, оттого чудится, будто они погружаются в отраженный и чуть смещенный мир. Тем самым стоящая у дерева пара - отнюдь не стаффаж, столь привычный во многих пейзажных снимках и картинах. Фотограф, поместив людей вблизи места, где перекрещиваются линии «золотого сечения», то есть в одной из самых гармоничных точек изобразительной плоскости, сделал людей основными героями снимка. Они пребывают в ритмически упорядоченном, гармоничном мире. Но рядом с ними другой, отраженный мир, и его едва заметная смещенность говорит о том, что близость героев снимка к гармонии переходяща.



Линии столь важны для выразительности кадра, что авторы порой стремятся подчинить им даже цвет. Цвет обладает собственной экспрессией - недаром говорится о теплых и холодных тонах, об их насыщенности. Но когда цветовые пятна размещены на изобразительной плоскости в соответствии с ее основными линиями, тогда насыщенность, «теплота» или «холодность» пятен словно возрастают и потому повышается



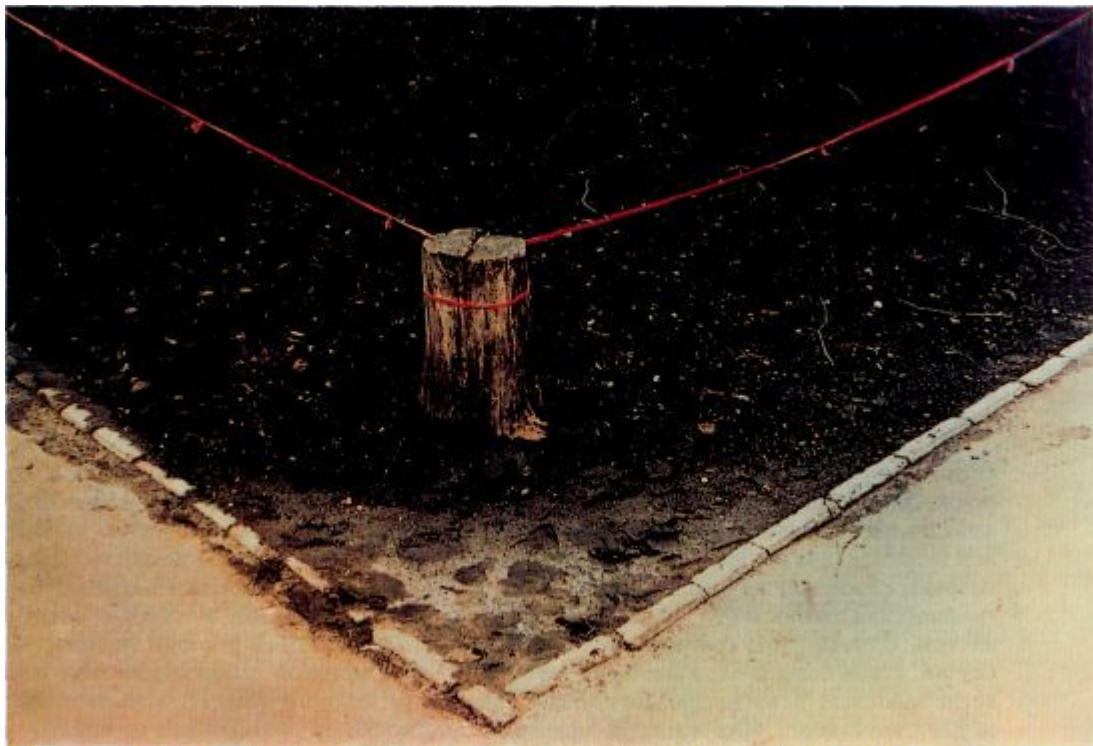
5

их выразительность. Тем самым пятна эти действительно кажутся «разрядами страстей».

В «Отдыхе» В. Крохина (5) персонажи разбиты на две группы. Первый план занимает группа из трех девушек: яркие оранжевые пятна их юбок ориентированы по «диагонали ухода»; движение пятен в эту сторону подчеркнуто широкоугольной оптикой, удлинившей фигуры. Но «течению» оранжевого цвета активно противостоит фигура юноши в светлых брюках, лежащего поперек; как и черные пятна блузок, она будто сдерживает динамику оранжевого.

Центром второй группы является стоящая на коленях девушка. «Течение» оранжевого цвета налево и вглубь, начатое на первом плане, испытывает здесь еще большее сопротивление, поскольку центральный персонаж окружен фигурами, в одежде которых интенсивно «звучит» синий цвет. Своей холодностью синие пятна контрастируют с теплыми оранжевыми, выделяя центральную фигуру. Ее вертикальность в сопоставлении с первоплановыми персонажами воспринимается как невозможность дальнейшего движения, как драматический его обрыв. Стоящая на коленях девушка чуть наклонилась влево - своим наклоном ее фигура перекликается с белыми колоннами здания в глубине.

Переключка акцентирует внимание на здании как на конечной, однако не достигнутой цели движения. Конфликт динамики и противодействующих ей сил во многом выстроен тут цветом.



Теми же средствами он создается и в «Красном канате» В. Павлова (6). Снимок плоскостей. Оттого кажется, что тяжелая, темная масса газона давит сверху на светлое, легкое «вещество» дорожки. Таранящее движение темной массы вроде бы должен сдерживать пень, однако он сам ощущается «неуспокоенным», напряженным, ибо сдвинут влево от вертикальной оси кадра. Равновесие композиции восстанавливает соотношение холодных и теплых зон газона, дорожки. Динамика и сила темной массы акцентирована резкой линией красного каната, строго параллельной бордюру газона. Эта параллельность как бы разбивает его клинообразную форму на две волны, мощно катящиеся вниз.

Разобранные примеры, думается, ясно показывают, что линии, являясь носителями «внутренних сил», способны стать выразительными элементами фотографического изображения. Такие же экспрессивные функции могут выполнять и другие средства – фактуры, тона и т. д. Фотограф, следовательно, обладает широкими возможностями «перевода» объектов материального мира в «разряды страстей».

Благодаря совершившемуся «переводу» снимок воспринимается как высказывание фотографа, как его речь, обращенная к зрителям. Во всякой речи различимы компоненты двух видов. Стабильные, «твердые», которые и автором высказывания, и его «слушателями» понимаются одинаково (таковыми являются, например, контуры предметов; даже если в «картинке» будут только контуры, мы все равно поймем, что на ней представлено).

Кроме того, всякое личностное высказывание содержит элементы, которыми автор выражает свои мысли и чувства. Такие элементы меняются от снимка к снимку, поэтому их следует считать подвижными, «гибкими». Линия, тон и цвет «послушны» фотографу; они, в сущности, и образуют «гибкий» уровень кадра. Его компонентами передаются «разряды страстей», испытываемых автором.

2. ПРЕДМЕТ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Предмет изображения как ценность. Фотографию, точно воспроизводящую объекты, постоянно обвиняли в иллюзионизме и натурализме. Зачастую светопись даже сравнивали с иллюзионистской живописью прежних веков, поскольку видели в фотографическом снимке как бы эталон, образец натурализма и буквального копирования.

В «Истории античной эстетики» А. Ф. Лосев говорит о пристрастии древних греков к иллюзионизму: изображение доводило «их до простодушного восторга особенно в тех случаях, когда картина или скульптура производила иллюзию реального предмета. В известном анекдоте конь Александра ржет перед реалистически точным изображением лошади, приняв его за живую лошадь. В отличие от нас, современных европейцев, не склонных видеть в этом обстоятельстве никакого особенного достоинства художника, у греков оно было поводом для высокой похвалы ему. Платон говорит о том, что умелый художник может так изобразить ... плотника, что на расстоянии дети или глупые взрослые смогут принять его за настоящего плотника»¹⁵.

В связи с простодушными восторгами греков Лосев упоминает фотографию: «Если... мы попытаемся отыскать общую и наиболее характерную охоченность в отношениях древних греков к продукции своего искусства, мы должны будем заметить, что едва ли не самым главным достоинством искусства в античности считалось детальное и точное, мы бы сказали фотографическое копирование действительности. Предметом восхищения античных критиков искусства обычно являлась именно эта фотографическая точность»¹⁶. Мысль о буквализме фотографии стала в эстетике общим местом. Однако пусть светопись и точна, но полуторавековой ее истории не известен случай, когда лошадь заржала бы перед черно-белым снимком особи своего вида или когда взрослые, даже предельно глупые, приняли бы сфотографированного плотника за действительного. Иначе говоря, при всей своей точности, фотография не иллюзионистична - в этом плане она не догнала живопись, которая способна репродукцию вещи выдать за саму вещь.

В многочисленных рассуждениях об иллюзионизме и буквальном копировании забывается, как правило, существенный факт. Тот именно, что ни в одном обществе - начиная с самых древних и кончая самыми современными - не копируются абсолютно все объекты внешнего мира. Неизменно существовали и существуют запреты на воспроизведение тех или иных предметов; неизменно рисовальщики и художники сталкивались с нежеланием публики, чтобы воспроизводились вещи, которые зрителям кажутся низкими, недостойными. Всегда и везде публика стремится видеть изображенными только те объекты, которые ей чем-то дороги, которые ей по тем или иным причинам ценны, то есть такие, которые для публики являются ценностями.

Социологи называют ценностью «любой предмет, материальный или идеальный, идею или институт, предмет действительный или воображаемый, в отношении которого индивиды или группы занимают позицию оценки, приписывают ему важную роль в своей жизни и стремление к обладанию им ощущают как необходимость»¹⁷. В других определениях отмечается существенное для нас свойство ценности. Оно состоит в том, что ценность есть «значимость объектов окружающего мира для человека, класса, группы, общества в целом, определяемая не их свойствами самими по себе, а их вовлеченностью в сферу человеческой жизнедеятельности, интересов и потребностей, социальных отношений»¹⁸.

Поскольку предмет вовлечен в сферу жизнедеятельности, то он как бы впитывает эмоции, страсти, представления, которые возникали в процессе общения людей с ним. Впоследствии сам вид предмета может вызвать в памяти, в воображении те же эмоции и представления, которые вызывал предмет реальный. Изображение в этом случае действует как нагретый солнцем предмет, который излучает накопившееся в нем тепло. Для подобного возвращения чувств и представлений точность репродукции, то есть аб-

солютное сходство «картинки» с реальной вещью не обязательно, однако чем больше подобна изображенная вещь действительной, тем больший объем связанных с предметом чувств и представлений «картинка» возвратит зрителю. В античной истории о коне, приведенной Лосевым, такое «возвращение» гиперболизируется и мистифицируется: конь, в сущности, заржал не потому, что оценил копиистскую тщательность живописца, а потому, что картина породила у него те же ощущения, которые вызывали реальные сородичи.

Не только предмет знакомый возвращает смотрящему эмоции, с ним связанные, но также и предмет, который в чем-либо напоминает знакомый объект. Герой чеховского «Дома с мезонином» впервые попадает в места ему неизвестные - в парк возле какой-то усадьбы, где царит запустение и старость. Но, говорит рассказчик, «на миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве»¹⁹. Незнакомое место «отдало» герою то эмоциональное тепло, которое согревало его в местах родных, близких.

Ценностные объекты. Близкая зрителю вещь - будь она воспроизведена точно или с погрешностями, во всей полноте подробностей или же слегка намеченной - не является чувственно нейтральной.

В репродукции ценностных объектов возможны два основных случая: 1) предмет дорог кому-то одному, то есть является индивидуально ценностным; 2) предмет дорог группе, классу, всему обществу и тогда осознается как социально ценностный.

Поговорим сначала о первом. В стихотворении Булата Окуджавы «Фотографии друзей» сказано: «Льются с этих фотографий // океаны биографий, // жизнь в которых вся, до дна, // с нашей переплетена»²⁰. Иными словами, с кадра, даже расплывчатого, искаженного, обесцвеченного, но запечатлевшего кого-то близкого, на зрителя обрушится океан пережитого. Хотя того, кто изображен на снимке, мы не отождествляем с живым человеком, но в сознании зрителя мысленные видения и «картинка» не разделены, а словно срослись, сплелись между собой. Тем не менее «картинка» все равно выполняет роль служебную - будто извлекает на свет то, что хранилось в глубинах памяти. Кадр ничего не добавляет в эмоциональные связи зрителя с тем, кто изображен, - связи эти существовали и до того, как снимок был увиден; кадр главным образом актуализирует связи, заставляя снова ощутить пережитое.

Однако для других - для тех, чья «жизнь не переплетена» с людьми изображенными, снимки не будут столь дороги и красноречивы. Интерес незнакомых зрителей сосредоточится на выявлении черт характера тех, кто изображен, и на достоинствах самого кадра.

К другому случаю следует отнести объекты, ценные не для отдельного лица или же лиц, но значимые для обширной группы, класса, всего общества, то есть социально ценные. Подобные предметы многолики и многообразны. В их число входят, скажем, национальные святыни - какие-либо здания, исторические места, знаменитые общественные деятели или же писатели, художники, артисты, пользующиеся всеобщим признанием.

Психологический механизм взаимоотношений зрителя с изображениями социально ценных объектов аналогичен восприятию предметов, индивидуально ценных. Святыни, когда они изображены, также апеллируют к чувствам пиетета, поклонения, также актуализируют ассоциации, с ними связанные.

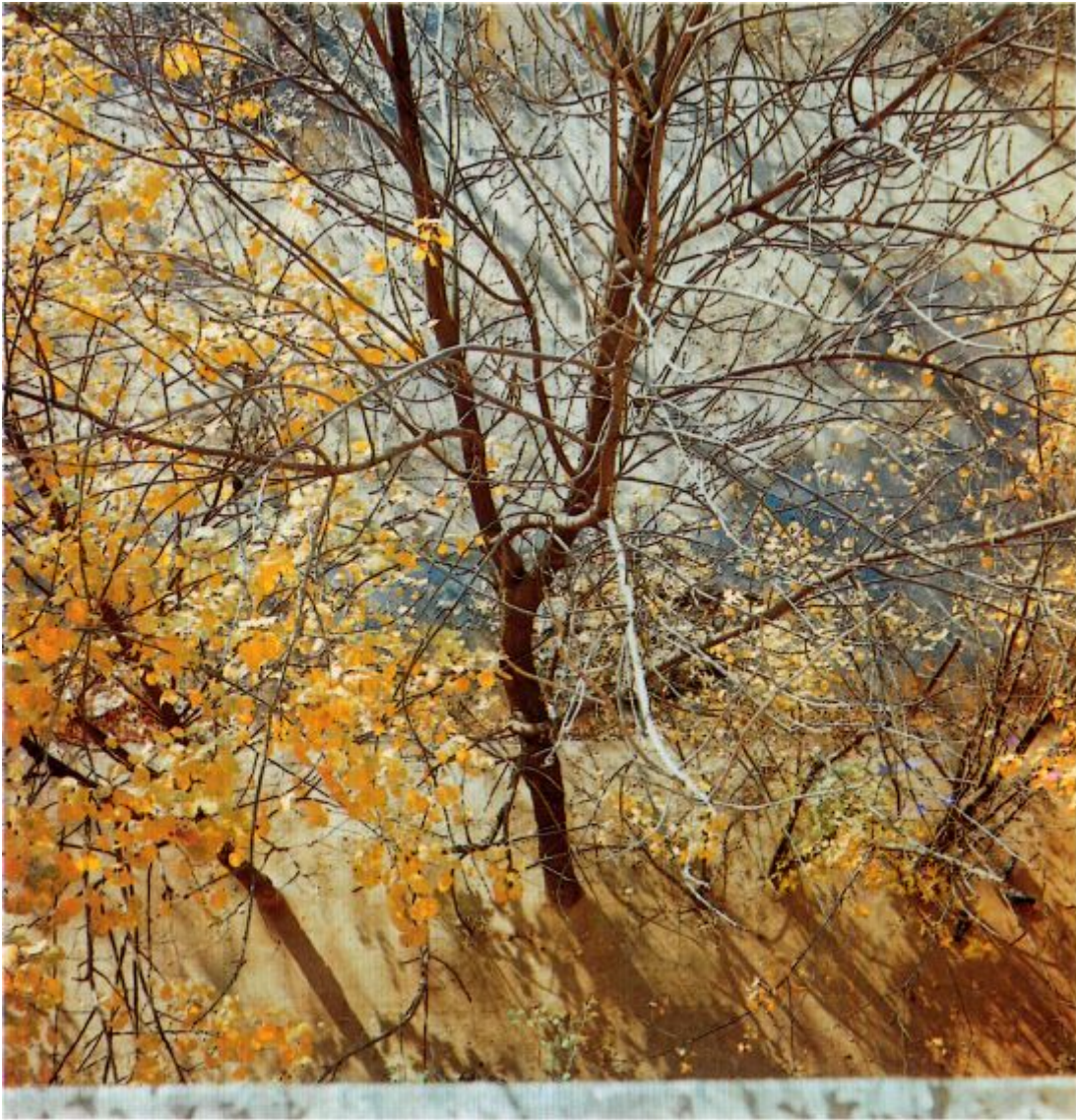
Отмечая роль, которую в творчестве Саврасова, Репина, Левитана сыграла Волга, А. Федоров-Давыдов пишет: «Для русского человека Волга - не просто большая и мощная река. С нею связано так много исторических воспоминаний и ассоциаций, так много национальных традиций - словом, всего того, что выражается в народном понятии Волга-матушка. Быть может, нигде с такой силой не воспринималось русскими ху-



7

дожниками-демократами национальное звучание природы, как именно на Волге»²¹. Иначе говоря, Волга являлась для художников не просто рекой, но социальной ценностью и отдавала им то «тепло», что было присуще ей как социальной ценности. Поэтому вполне конкретные пейзажи на Волге виделись художникам сквозь призму этого «тепла». Оттого их полотна приобретали особое звучание; холсты, написанные в других местах, подобной силой не обладали, как утверждает исследователь.

Ценностные представления у нас связаны не только с географическими местами, но и с людьми, предметами, даже с какими-либо отрезками времени, например, с временами года. Осень знаменует для нас и радость и грусть; ведь она пора урожая и канун умирания, зимнего сна природы. Ценностная неоднозначность осени зачастую передается конфликтом желтых и оранжевых тонов с холодной голубизной неба, синью



реки - как у того же Левитана в его «Золотой осени». Нередко фотографы, снимающие в цвете, выстраивают в своих кадрах подобный конфликт. У А. Слюсарева в снимке (8), названном как и полотно Левитана, нет реки и неба, но есть голубизна в тенях, а россыпь желтых листьев сгущается к краям кадра (этим подчеркивается их исчезновение, уход). Поверхность земли на дальнем плане голубовата - «холодная» сила притаилась в глубине, но уже готова начать свою работу.

Аналогичным образом представления, связанные с зимой, передаются цветом и линиями в «Морозном утре» А. Суткуса (7). Сон природы, ассоциирующийся с этой порой, беспокоен у литовского мастера. Голубоватый покров снега никак не заставит землю замереть. Она вздыбилась, словно прорывая холодную пелену, и маленький кустик кажется законченным выражением ее порыва. Земля на снимке Суткуса - это

воплощение жизненной силы, неистовой, активной, несмотря на суровую, морозную зиму.

Иначе складываются взаимоотношения художников и публики с объектами, которые еще только становятся социальными ценностями. Традиционные, давно почитаемые святыни как бы возвращают людям то, что накопили в себе за время длительного участия в сфере человеческой жизнедеятельности. Новые объекты, которые только входят в эту сферу, ничего пока не могут вернуть. Изображения таких предметов словно и творятся для того, чтобы не отдавать, а, напротив, вбирать, притягивать тепло человеческих сердец, накапливать связанные с объектом чувства, ассоциации, которые впоследствии он будет отдавать.

Одним из наиболее частых мотивов у советских фоторепортеров конца 20-х - начала 30-х годов, в эпоху коллективизации, стал трактор. Если полистать недавно изданную «Антологию советской фотографии» (т. 1, охватывающий годы 1917-1940), то даже в ней обнаружится около десятка снимков с тракторами²².

Внимание репортеров к трактору, конечно же, явилось результатом и следствием внимания всего общества к нему. Интерес этот понятен: трактор казался одним из тех факторов, который выведет сельское хозяйство к новым, невиданным рубежам. Подобные настроения прямо выражены в кадре А. Шишкина «Теперь заживем» (1929): в село входит колонна тракторов, а два крестьянина стоят на краю дороги и толкуют, видимо, о прибывшей технике. Характер их беседы и передан репликой, послужившей названием упомянутому снимку и говорящей об энтузиазме и радужных надеждах крестьян.

Поскольку общество высоко ценило трактор, окружало его пиететом, на снимках он монументализируется - предстает величественным, мощным. В это время сложился даже специальный канон «тракторной» композиции: машину окружала в кадре толпа людей, так что, за исключением каких-либо фрагментов, скажем, колеса с траками, трактор вообще не был виден. Толпа являлась как бы наглядным выражением восторга и воодушевления, которые вызывает предмет, имеющий социальную ценность, и которые, по всей вероятности, машина действительно вызывала.

Многие репортеры старательно подчеркивали в названиях снимков их документальный характер, их достоверность. Я. Штейнберг снимает в 1925 году не просто новую технику для полей, а именно «Первые трактора завода „Красный путиловец“»; А. Шайхет запечатлевает «Первый трактор Сталинградского завода» (1930), прибывший в Москву; Г. Зельма фиксирует не какой-либо рядовой, но «Первый трактор „Путиловец“ в Узбекистане» (1928) и т. д.

Тем самым на этих снимках перед зрителями представляли не серийные изделия заводского производства, но машины как бы индивидуализированные, поскольку они имели порядковый номер, обозначающий начало серии - трактора, произведенные Путиловским или Сталинградским заводом, или были первыми тракторами, прибывшими в Узбекистан и т. д. Появление же индивидуализированного, номерного экземпляра есть событие единичное, факт неповторимый, и репортеры охотились за такими фактами.

Однако, вводя документальное событие в каноническую композицию с толпой, репортеры не только и не столько увековечивали единичный факт. Объективным результатом их усилий оказывалось нечто иное. Снимки их, помимо того что сообщали о появлении такого-то трактора там-то и там-то, выражали прежде всего энтузиазм и воодушевление, которые вызывал трактор, становясь социальной ценностью. Именно это воодушевление, а не факт сам по себе, являлось в «тракторных» кадрах основным предметом изображения.

Показывая энтузиазм небольшой группы людей по поводу трактора, снимки словно приглашали все общество присоединиться к этому энтузиазму и почувствовать предмет как высочайшую ценность.





10

Вещь в искусстве. Предмет, с которым у зрителей связаны ценностные представления о художественном произведении - картине или снимке, - не теряет свою действенность. Он способен вызывать ассоциации и эмоции, как делал это вне искусства. Зачастую художники при выборе и воспроизведении предмета сознательно учитывают его «натуральную» Бездейственность. Сошлемся еще раз на Федорова-Давыдова. О картине Левитана «После дождя. Плес» исследователь пишет: в этом полотне «дан ординарный волжский вид с маленьким захудалым городком, со стоящими у берега баржами и бегущим мимо пароходом, и все это при пасмурной погоде дождливого летнего дня. Но именно привычность, близость до боли этого обыденного вида России того времени, знакомого каждому с детства, так трогает и привлекает в этой картине. Родное, близкое воспринято как прекрасное, стало предметом художественного воплощения, выражения чувства красоты, душевных переживаний художника. Обычное возведено в ранг искусства и раскрыто нам в своей эстетической ценно-



сти»²³. Таким образом, исследователь подчеркивает, что пейзаж у Левитана воздействует на зрителя тем же, чем он воздействовал бы в реальности - ощущениями родного, близкого. Однако ощущения эти как бы отняты художником у действительности - стали эмоциями, вызываемыми картиной, плодом творческих усилий. Чувства, рождаемые знакомым пейзажем, словно преобразились - подверглись «переводу», стали разрядами собственных страстей автора.

Художники не только опираются на неотъемлемую, натуральную выразительность объекта, но также решительным образом трансформируют ее или создают новую экспрессию, которой предмет не обладал раньше. Чтобы наглядней представить такое преобразование и добавление, вернемся к «тракторной» теме фоторепортеров.

От канонических композиций с толпой значительно отличается снимок (9) Б. Игнатовича «Первый трактор» (1927). У Игнатовича дан не первый трактор такого-то завода, не первый трактор там-то и там-то, а просто первый трактор, то есть не «номер-

ной», не единичный факт, а типичный. Тем самым «Фордзон» на снимке осознается как воплощение всех тракторов, вышедших тогда на поля, как выражение начавшейся механизации сельского хозяйства; он словно та капля воды, в которой отразилось нечто обширное и масштабное - вся эпоха.

Трактор не окружен многолюдной толпой - на нем сидит всего лишь один мальчишка, причем сидит будто на неоседланной лошади: так же держится за пробку бензобака, как держался бы за поводок уздечки; ноги мальчишки висят по бокам капота, как висели бы без стремян по бокам лошади, и шапкой он взмахивает так же, как взмахнул бы ею перед приятелями, если бы взобрался на только что купленного отцом коня.

В конце 20-х годов бытовала фраза: «Железный конь пришел на смену крестьянской лошадке». Для людей 20-х-30-х годов трактор был «железным конем» («Мы с железным конем все поля обойдем...»), «стальным конем» («Эх вы, кони, вы, кони стальные, боевые друзья, трактора...»). У Игнатовича «Фордзон» не стальной и не железный конь, а просто крестьянская лошадь, поскольку обращаются с ним точно так, как с крестьянской лошадкой.

Трактор не уподобился бы сельскому коню-работяге, если бы не фотохудожник, если бы не его творческие, преобразующие усилия. Современники первых тракторов стремились осознать и «очувствовать» машину как нечто необычное и величественное - как стального или железного коня; Игнатович же вразрез с этим стремлением превратил трактор в обычную и привычную лошадь. Художники часто пытаются подчеркнуть, укрупнить родное и близкое в изображенном предмете, рассчитывая на эмоциональный отклик в душе зрителя. Трактор в конце 20-х годов еще не был «очувствован»; Игнатович своим художническим усилием превращал его в нечто родное и близкое, превращал тем, что вводил трактор в родной и близкий мир крестьянского быта, делал частью, неотъемлемым атрибутом этого мира. Превращение производилось тем, что фотограф создавал «вокруг» трактора такие условия и антураж, такое пространство, в котором трактор воспринимался именно как крестьянская лошадка. Благодаря включению в особое, созданное или найденное пространство вещь преобразилась - не в плане физическом, но в плане смысловом, содержательном.

Смысловая метаморфоза, произошедшая с трактором в кадре Игнатовича, достигнута благодаря воздействию пространства на предмет. Современные фотохудожники нередко добиваются того же эффекта посредством света и цвета. Посмотрим, как это происходит, взяв тот же изобразительный мотив, что и в «Первом тракторе» Игнатовича, - новейшую технику.

Экскаватор в «Ночной смене» Л. Шерстенникова (10) светозарен. Лампы, отбрасывающие резкие, кинжальные пучки света, кажутся неотъемлемыми атрибутами машины, ее «частями тела». Стрела экскаватора вытянута по диагонали - так же диагональны и световые лучи, рассекающие ночную синеву. Из-за локализации на изобразительной плоскости и композиционной связанности со стрелой, каждый луч ощущается такой же деталью экскаватора, как и стрела. Другие источники света - и те, что справа и слева, и те, что укреплены на самом «теле» машины, - усиливают ее светозарность. Благодаря всей этой иллюминации экскаватор воспринимается празднично украшенным. Мажорное, радостное ощущение поддерживается контрастом машины с ровной густой синевой неба и бесформенными нагромождениями породы, извлеченной из недр земли.

В серии снимков В.Тимофеева (11) машина характеризуется не светом, но динамикой цвета. Первый кадр почти монохромный, общий тон его - зеленоватый, хотя монохромность изображения несколько разбивается красноватым блеском металла, исходящим из глубины кадра. Устройство для разливки чугуна (назовем его транспортером) вносит в эту монохромность напряженный желтый цвет с сильными цветовыми акцентами красных и синих сигнальных ламп. Движение транспортера «смазывает»

лампы, превращая их в пятна - краски смешиваются, взаимопроникают. Затем отдельные формы исчезают, образуется плотный сгусток желто-зеленого и сиреневого цвета. Это превращение воспринимается как выражение мощи современной техники.

Выше говорилось о «гибком» уровне снимка. Разобранные примеры показывают, как этот уровень функционирует, какими средствами воплощается. У Игнатовича «гибким» оказывается само пространство, то есть антураж главного героя кадра. Антураж придуман и организован фотографом. В работах Шерстенникова и Тимофеева пространство тоже «гибко», но динамизируют его не добавленные автором предметы, а цвет и свет.

3. «ВОЗМОЖНЫЙ МИР»

Смысловая подвижность. Каждый объект содержателен для зрителя, поскольку обладает выразительными свойствами. В реальной действительности свойства объектов меняются - то исчезают, то возникают; скажем, в иное мгновение свет подчеркнет в предмете одни линии, набросит тень на другие. Если потом освещение изменится, то соответственно произойдет и метаморфоза внешнего вида вещи. Облик ее зависит и от других факторов внешней среды. Тем самым среда, будучи подвижной, постоянно меняющейся, заставляет нас воспринимать предметы как семантически подвижные, претерпевающие бесконечные метаморфозы.

Превращения, которые испытывает объект, иллюстрирует эксперимент, проведенный редакцией журнала «Советское фото». Она предложила десяти фотомастерам снимать одну и ту же модель - художницу И. Железнову, поставив жесткое условие - публиковаться будет лишь единственный снимок каждого автора²⁴.

Некоторые участники опыта, например В. Резников, заранее придумали композицию своего кадра; другие создавали ее после знакомства с моделью. Но каждый фотохудожник долго и старательно с нею работал - искал соответствующий фон, костюм, позу. Следовательно, у любого из них было свое представление о будущем снимке, то есть все фотографы хотя бы смутно стремились к тому, чтобы и девушка, и реальность вокруг нее соответствовали некоторому замыслу, пусть вначале и нечеткому. Иные участники эксперимента, кроме того, отводили реальности еще особую роль. В. Корешков имел ясный замысел, но не пытался реализовать его любой ценой. Он водил Железнову по городу, знакомил с Вильнюсом и снимал. Эти кадры заполнили двенадцать пленок, но, как признавался Корешков впоследствии, задуманные композиции не были запечатлены. Фотохудожник предоставил реальности роль интерпретатора: меняющаяся среда подчеркивала в модели то одни, то другие черты и, значит, интерпретировала ее, словно предлагая автору на выбор всевозможные толкования конкретного человека.

У Ракаускаса реальность даже «поправила» замысел, побудила перестроить заранее придуманную композицию. Фотограф спросил Железнову, когда та прибыла в Каунас, - умеет ли она кататься на велосипеде. Ракаускасу хотелось зафиксировать художницу в момент, когда у нее во время велосипедной прогулки слетает с головы соломенная шляпка. Девушка и улетающая шляпка фиксировались на фоне приближающейся грозовой тучи.

Фотомастера интересовало пластическое взаимодействие белизны платья модели и мрачности темно-серой тучи. Сопоставление облака с белой фигурой, олицетворяющей хрупкость, незащищенность, порыв, являлось, видимо, «осью» придуманной композиции.

Хлынувший дождь прервал работу - и фотографу и модели пришлось укрыться. Непогода натолкнула Ракаускаса на трансформацию первоначального плана - Железнова была снята через стекло автомобиля, залитое дождевыми каплями (13). С переме-



12

ной композиции преобразился общий эмоциональный тон снимка. Тем не менее и здесь сохранилось пластическое взаимодействие фигуры и среды. В кадре с велосипедом грозовая туча усиливала, подчеркивала мажорность фигуры; в другом снимке стекло с дождевыми каплями усиливает, подчеркивает минорную хрупкость и нежность женского лица.

У каждого из десяти авторов Железнова оказывается другой. Нежная и печальная героиня кадра с дождевыми каплями разительно отличается от демонического существа на снимке В. Крохина (12). Взгляд исподлобья тяжел; накидка (плащ) превратилась в крылья; существо будто несется над землей, окидывая мрачным и презрительным взглядом все живущее. Метаморфоза, произошедшая с героиней, столь велика, что кажется, будто Ракаускас и Крохин снимали двух разных девушек.

У П. Кривцова на снимке «Мелодия» (14) та же модель - не олицетворение грусти и хрупкости, не демон, несущийся над землей: в проеме открытого окна возникает девушка с флейтой - словно видение, словно пришелец из другой эпохи или другой реальности. Может быть, прилетела она из средневекового города, где на ярмарках бродячие лицедеи с такими же флейтами веселили народ, или перенеслась из идиллической страны Аркадии, в которой неизменно происходило действие всех пасторалей. И только сознание, что перед нами - фотография, возвращает нас в современность.

Каждый из десяти мастеров снимал, в сущности, не конкретного человека - И. Железнову, - но свое представление о некоем человеческом типе, идеальном или реальном. Модель, ангажированная редакцией «Советского фото», служила для фотографа как бы гипсом или воском, из которого ваялся желаемый образ. Не всем авторам удалось вылепить из подобного «воска» желаемое, смутно витавшее перед мысленным взором; тут важен не конечный результат, но сама податливость «воска»,





способного преобразоваться в невероятное количество форм и обликов. Важно еще и другое: для того чтобы модель предстала в желаемом облике, всякий раз аранжировалась особая среда, особое пространство, короче, всякий раз для нее создавался или отыскивался «возможный мир».

Сущность понятия «возможный мир». Термин этот ныне широко применяется в логике. Для финского ученого Я. Хинтикки, который много сделал, чтобы утвердить и обосновать данное понятие, «возможный мир» есть «либо... возможное положение дел, либо... возможное направление развития событий»²⁵. Слишком общие эти определения ученый в дальнейшем конкретизирует. Можно создать, говорит он, некоторое количество утверждений, относящихся к какому-то положению дел или развитию событий. Сумму этих утверждений Хинтикка назвал «модельным множеством». Вместе с построением множества, подчеркивает ученый, мы «строим и настоящую модель некоторого вида мира, в котором были бы истинны» высказываемые утверждения. Когда соответствующий модельному множеству фрагмент реальности отыскивается, то автором множества он осмысливается как «возможный мир». Оттого, заключает ученый, «для широкого круга логических задач возможные миры могут рассматриваться всего лишь как ограниченные фрагменты существующего действительного мира»²⁶.

В свете логических понятий легко объясняется то, что происходило в эксперименте «десять мастеров – одна модель». Некоторые авторы заранее придумали композицию, то есть создали модельное множество, но не логических утверждений или формул, а выразительных элементов. Затем авторам предстояло построить или найти «ограниченный фрагмент существующего действительного мира», где желаемая экспрессия выявилась бы, воплотилась, стала очевидной. Иными словами, авторы должны были найти или аранжировать «возможный мир».

Случай Ракаускаса показывает, что реальность в бесконечной своей изменчивости способна предложить фотографу другой «возможный мир», где модель обретет иные выразительные свойства, и эти новые свойства могут оказаться более экспрессивными, чем придуманные.

Имевший готовую композицию Корешков от нее тем не менее отказался. Бродя с моделью по городу, снимая ее в разных местах и в разном антураже, фотограф как бы надеялся, что реальность сама предложит ему модельное множество экспрессивных элементов. Но даже и в этом случае роль фотографа не пассивна. Его проницательность, быстрота его реакции должны подсказать автору, что необходимая совокупность выразительных свойств сложилась или вот-вот сложится.

Думается, что рассмотренные способы и манеры фотографирования неизбежно ведут к четкому и категоричному заключению; коль скоро фотография опирается на модельные множества выразительных элементов и выстраивает для их воплощения «возможные миры», то по методу своему она есть искусство.

Уже более двух тысяч лет искусство понимается в соответствии с Аристотелем, который писал в «Поэтике»: «...задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости»²⁷. Фотоаппарат же, настаивали противники светописы, фиксирует не то, что возможно, а то, что действительно случилось, то, что наяву предстало перед объективом камеры.

Важнейшей чертой искусства – опять же со времен Аристотеля – считалось подражание. В любом солидном эстетическом труде обнаружится мысль о том, что искусство подражает действительности. В более специальных и обстоятельных рассуждениях уточнялось, что «искусство подражает не реальным, а вымышленным предметам, не нуждающимся в фактическом существовании»²⁸. Отсюда, как само собой разумеющийся, делался вывод, что искусство есть вымысел. И раз фотография для создания

своих произведений нуждается в фактическом существовании объектов, то она не принадлежит царству вымысла и, следовательно, не является искусством.

Эстетики, видевшие в искусстве только вымысел, стороной обходили еще одну идею Аристотеля, специально отмечавшего, что «даже если ему (поэту. - *В. М. и В. С.*) придется изображать действительно случившееся, он тем не менее (остается) поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или возможности»²⁹. В сущности, Аристотель говорит здесь о «возможном мире» современных логиков. Если некоторые из действительно случившихся событий таковы, какими могли быть, то их возможность кто-то должен предположить, кто-то обязан выработать некое множество предвидений, впоследствии подтвердившихся. Реализовавшиеся предвидения и образуют «возможный мир». Человека же, их высказавшего, Аристотель не отлучает от искусства и называет поэтом. Фотограф, творящий совокупность выразительных элементов и надеющийся, что реальность воплотит их, является в полном соответствии с суждением Аристотеля человеком искусства.

«Возможный мир» у Ибсена. Раз внутреннее родство искусства и фотографии базируется на общности метода, то, вероятно, имеются в истории культуры случаи, когда родство осознавалось или становилось явственным. Попробуем их отыскать.

Лингвист и литературовед Ю. С. Степанов отмечает в одной из работ появление в искусстве второй половины прошлого века особого героя, которого ученый называет «человеком без свойств»³⁰. Герой этот отнюдь не лишен характерологических признаков, однако любое его душевное движение тут же вытесняется другим, зачастую прямо противоположным. В математике умножение величины положительной на отрицательную дает в результате минус. Так же у «человека без свойств» противоречивые действия и мысли, сталкиваясь между собой и как бы уничтожая друг друга, заставляют считать этих персонажей минусовыми величинами; потому и назвал их ученый «людьми без свойств». Появление такого героя Степанов связывает с творчеством Ибсена и Достоевского. Знаменательно, что у обоих писателей в размышления о человеческих характерах и судьбах вплетается тема фотографии. Скажем сначала о первом.

Пер Гюнт Ибсена и впрямь соткан из противоречий. Принявшись за какое-нибудь дело или задумав что-то, он в следующий момент уже разрушает свой замысел. Плывая богачом на родину, собирается - от полноты чувств - наградить каждого матроса и тут же, лишив моряков премии, начинает презирать их. Увидев в бушующем море людей, потерпевших крушение, требует, чтобы их спасли, а через какое-то время, когда затонул его корабль, сталкивает с обломка шлюпки судового повара, обрекая того на гибель. Гюнт жаждет непротиворечивости - в финале он спрашивает Сольвейг: «Где был „самим собою“ я - таким, // Каким я создан был. - единым, цельным...» (выделено нами. - *В. М. и В. С.*) - и слышит ответ: «В надежде, вере и любви моей!»³¹ Не мечущимся между противоречиями Гюнт пребывает лишь в мыслях женщины, всю жизнь его любившей. «Возможный мир», который по всему земному шару искал герой и в котором желаемые свойства стали бы действительными, сам оказывается недействительным. Он существует не в каком-то географическом месте, но только лишь в душе Сольвейг.

Фотография у Ибсена понимается как некая модель противоречивости современного ему человека; более того, словно укрупняет, увеличивает эту противоречивость. Посланец чистилища - Худошавый - говорит Гюнту, что в Париже изобретен способ делать снимки посредством солнечных лучей. При этом получают изображения обратные: «...иль, как // Зовут их, - негативы, на которых // Обратно все выходит - свет и тени; // На непривычный взгляд такие снимки // Уродливы, однако есть в них сходство

«И только надобно их обработать». В дополнение к реальному человеку фотография как бы создает его отрицание и тем самым усиливает «натуральную» противоречивость. Вместе с тем фотография - это и шанс придать человеку цельность, хотя и не в реальности, а, так сказать, посредством лабораторной обработки. Худошавый жалуется Гюнту, что люди измельчали и озлились - стали «негативами» самих себя. Худошавый возвращает им первоначальный, «позитивный» вид в результате почти фотографических операций: «Окуриваю серными парами, // Обмакиваю в огненные смолы // И снадобьями разными травлю, // Пока изображенье позитивным, // Каким ему и быть должно, не станет»³². Адская кухня Худошавого осмысливается в пьесе как аналог фотографической лаборатории.

Справедливо и обратное утверждение: фотографическая лаборатория оказывается для Ибсена аналогом адской кухни, где искусственно, лишь одними техническими операциями людям придают цельность.

«Возможный мир» у Достоевского. Взгляды писателя на фотографию претерпели существенную эволюцию. Начальной ее точкой можно считать статью «Выставка в Академии художеств за 1860-1861 год». Фотография сопоставлена в ней с зеркалом: «Фотографический снимок и отражение в зеркале - далеко еще не художественные произведения», поскольку основная характеристика и снимка и отражения - их «верность и точность». Как многие в то время (да и потом), Достоевский отождествляет фотографию с бескрылым копиизмом. Однако осуждает он копиизм не огульно, не как таковой, а по совершенно определенной причине: «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически»³³.

Фотография, по тогдашним убеждениям Достоевского, тоже «никак не смотрит» на предмет и оттого тождественна зеркалу. Нехудожественность зеркального отражения и снимка предопределена, как полагал писатель, отсутствием позиции - не чисто пространственной, но осмысляющей видимое.

Через полтора десятилетия в монологе Версилова из «Подростка», по существу, говорится о том, что фотография способна иметь точку зрения. Она может, к примеру, противоречить распространенному, утвердившемуся мнению о каком-либо человеке. В динамике бытия камера застает иногда объект съемки, «как есть и весьма возможно, что Наполеон в иную минуту вышел бы глупым, а Бисмарк нежным»³⁴. Наполеон был гениальным стратегом, Бисмарк носил прозвище «железный канцлер». Представления о недюжинности ума одного и жесткости другого утвердились и закрепились в умах людей, получив статус идеальных и неизменных признаков. Эта неизменность словно выводит обоих из реального мира, который текуч, динамичен. Снимок же, показывая Наполеона глупым или Бисмарка - нежным, возвращает их снова в динамичную реальность и вместо «возможного мира», где идеальные качества действительны, как бы предлагает зрителю мир «невозможный», то есть не подтверждающий распространенное мнение о Наполеоне и Бисмарке. Тем самым снимок задает определенную точку зрения на них.

Однако аппарат не только строптиво противоречит идеализации - он может фиксировать и «возможный мир», где идеальные свойства оказываются реальными. Аркадий, герой «Подростка», придя к Версилу, видит фотографический портрет матери, где Соня запечатлена в ее «главном мгновении - стыдливой, кроткой любви и несколько дикого, пугливого... целомудрия»³⁵.

Фотография у Достоевского и впрямь эволюционирует - из подобия зеркала превращается в средство запечатления «возможных» и «невозможных» миров. Такая смена взглядов происходила, вероятно, в параллель со становлением творческого метода писателя. Действие поздних его романов разворачивается в местах реальных,

точно названных - иные сохранились до сих пор. И сейчас можно посетить дом, где жил Раскольников, преодолеть тринадцать ступенек, по которым тот поднимался. А. Г. Достоевская вспоминала, как на прогулке Федор Михайлович привел ее во двор одного дома к камню, под которым Раскольников прятал деньги. Подлинные реалии Старой Руссы присутствуют в сюжете «Братьев Карамазовых».

В телевизионном фильме «Поэзия садов», посвященном ленинградским паркам, академик Лихачев показывал в Павловске место, где встретились Аглая и князь Мышкин. Писатель упорно локализовал своих персонажей в подлинной реальности - так же, как гипотетический его фотограф локализовал идеальных Наполеона и Бисмарка в действительном мире.

4. СМЫСЛ КАДРА

Отношение к материалу. Съемка ныне мгновенна, потому аппарат фиксирует даже процессы быстротечные, еле уловимые. Мгновенность фиксации сталкивает фотографа с проблемой специфической, неведомой другим искусствам. «Схватывая» мельчайшие временные доли, фотограф постоянно оказывается перед фактом, что увиденная им композиция, еле проглянувший «возможный мир», уже распался, ушел в небытие.

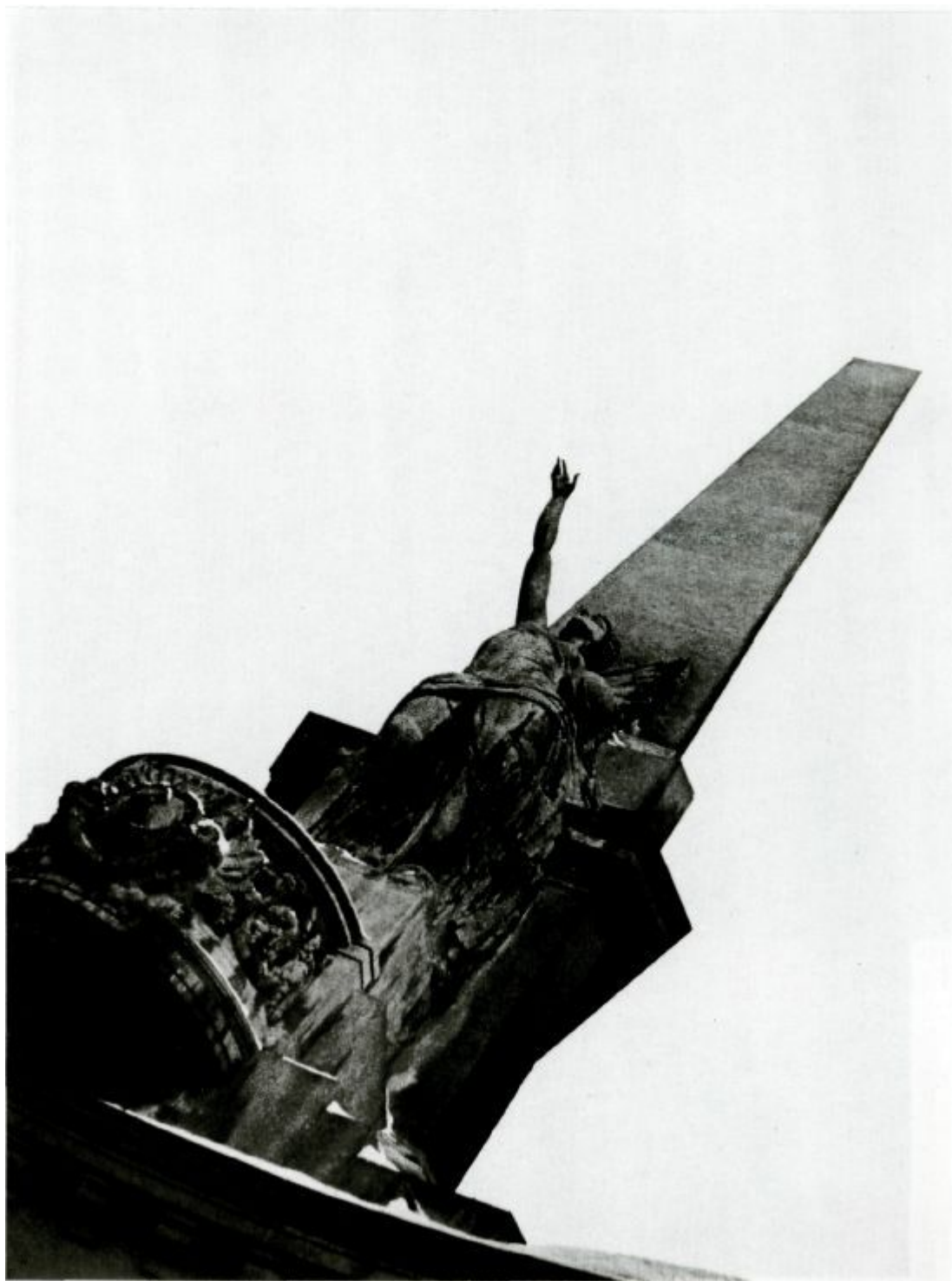
Античное «панта рей» (все течет) никто не ощущает так остро, как фотограф. Время оказывается для него врагом, с которым снова и снова приходится вступать в схватку, спасая от исчезновения экспрессию видимой реальности. Из этой борьбы родилось правило: «Ничто не повторяется дважды, особенно тот кадр, который увидел и не снял. Поэтому заметил - снимай не раздумывая»³⁶. Правило относится не только к событийной съемке, оно справедливо и для работы в относительно статичном пейзаже, ибо «в другой раз даже при таком же солнце может не быть таких же облаков, а значит, и характер освещения будет не таков. В другой раз может исчезнуть легкий ветерок, изменится само наше восприятие. То, что сегодня вызывало у нас интерес, вдохновляло нас, завтра может показаться скучным. Исчезнет почти неуловимое то, что вчера еще вызывало наше волнение»³⁷.

Фотограф ловит миг времени, который сразу же канет в прошлое, растворится в небытии. Радуюсь умению поймать его, он нередко подчеркивает доступными средствами быстротечность фиксируемого момента, как это делают С. Жуковский в «Кипящем чайнике» (16) или А. Будвитис в «Велосипедисте» (17).

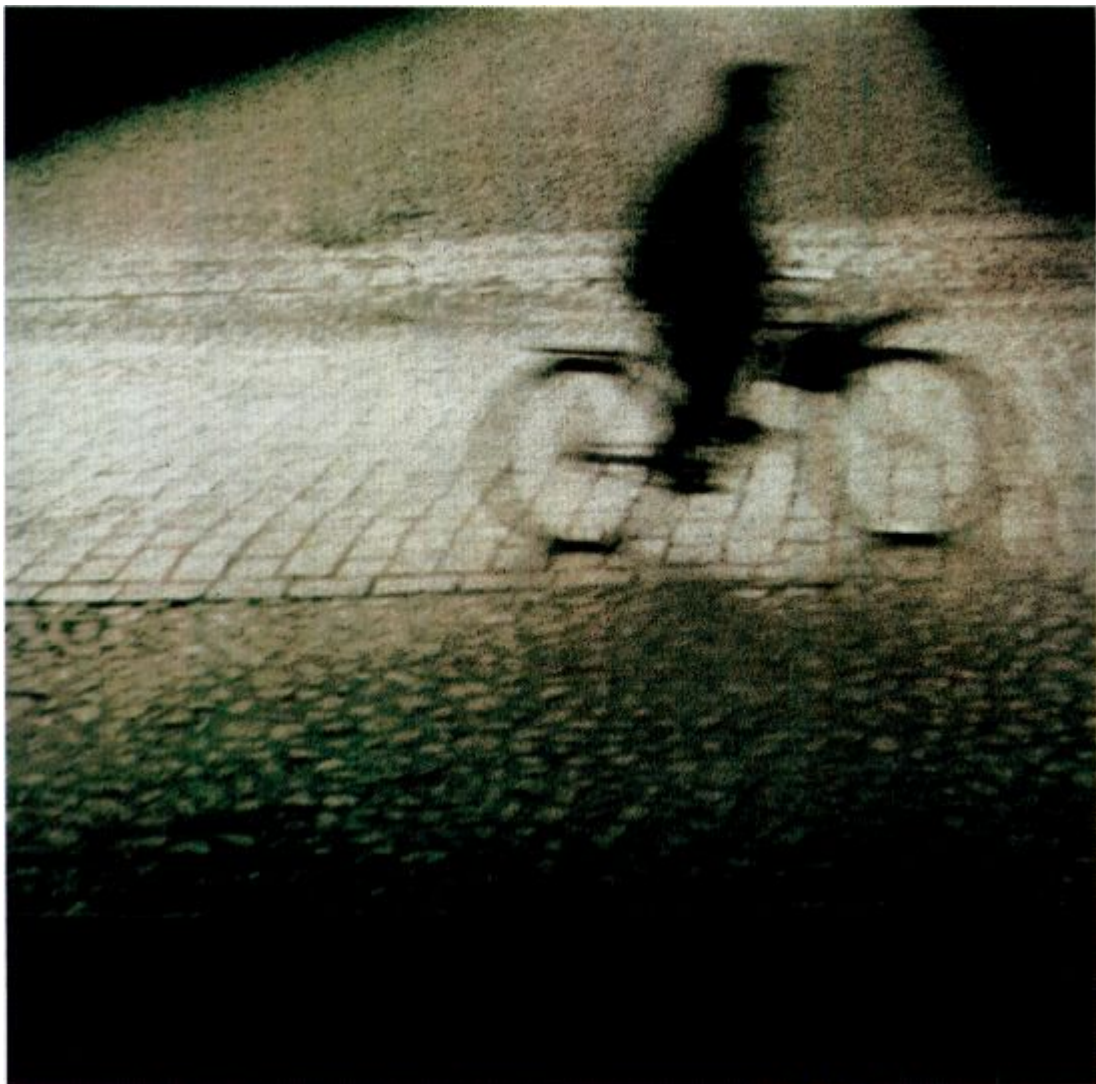
Человек на велосипеде смещен у Будвитиса к правому краю кадра. Смещение приводит к неуравновешенности композиции, которая и воспринимается как результат мгновенности, скоротечности процесса, запечатленного фотографом. Зеленовато-коричневый асимметричный конус в верхней части снимка кажется поперечной улицей, ведущей в никуда. Велосипедист вскоре покинет перекресток и этим также подчеркивается мимолетность происходящего. Но более всего ощущение мимолетности связано со смазанностью фигуры и велосипеда - из-за скорости движения, уловленного камерой, как бы начали разрушаться формы предметов.

В снимке Жуковского «тело» чайника тоже распадается. Струи пара, сквозь которые фиксируется объект, сделали его текучим, подвижным. Не только корпус, но и крышка чайника и его дужка воспринимаются подвижными: концентрические желобки на крышке - точно волны, расходящиеся от шишечки, волнообразной кажется и дужка. Фотограф запечатлел здесь не просто физическое движение, но саму динамику материи.

Для фотографа внешний мир - бездонный кладезь экспрессии, но реальность как бы дразнит его фотографа: на миг приоткрывает нечто выразительное и тут же спрячет навсегда. Один философ сказал о поэзии: «...его (поэта. = В. М. и В. С.) мысль играет







со словами и значениями их так же, как природа в каждой спонтанной ситуации играет со своей собственной структурой»³⁸. В литературе писатель имеет дело как бы с двумя разными играми. Он видит и чувствует игру реальности - бесконечность ее метаморфоз и превращений. Когда литератор желает воссоздать метаморфозы, ему приходится начинать собственную игру - он заставляет слова преображаться, трансформирует их значения. Что же касается фотографа, то бытует убеждение, что ему игра с материалом не присуща, что он имеет дело лишь с одной игрой - той, которую реальность ведет со своими структурами.

Иллюзия эта обманчива. В динамичной, быстротечной реальности и сам человек динамичен. Благодаря своей динамике люди тоже ведут игру с предметами - независимую от спонтанной игры природы. А. Родченко писал когда-то: «Здания... проходя по улице, ты видишь снизу вверх, улица со снующими авто и пешеходами» рассматривается «тобою с верхних этажей», ее же «ты ловишь взглядом из окна трамвая, авто»;

многое, «сидя в аудитории, в театре, ты видишь сверху вниз»³⁹. У современного человека точки осмотра и ракурсы постоянно меняются; оттого объекты поворачиваются к нему разными сторонами и гранями - в таком поворачивании состоит собственная игра человека с его окружением.

«Поворачиваясь», объекты словно предлагают смотрящему все новые экспрессивные элементы. Потому Родченко настаивал: «Нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его, а не подглядывать в одну замочную скважину»⁴⁰. Только так, полагал Родченко, объект предстанет во всей полноте своей выразительности.

Сам Родченко стремился следовать требованию, которое выдвинул. Два снимка несуществующего ныне Обелиска Свободы на Советской площади в Москве (15, 18) - красноречивое тому подтверждение. Оба кадра взяты с разных точек - сверху и снизу (Родченко: «...самыми интересными точками современности являются точки сверху вниз и снизу вверх и их диагонали»⁴¹). По существу, мастер снимал не Обелиск как таковой, но «внутренние силы», в нем заключенные. При нижнем ракурсе остроконечная стела памятника уходит вправо и вверх - движется по «диагонали борьбы», словно для того, чтобы пропороть небо. Благодаря же верхнему ракурсу распаивается пространство - в кадр входит почти вся Советская площадь. Серый, слегка волнистый ее асфальт производит впечатление водной поверхности. По «воде» площади Обелиск с его постаментом и прямоугольником основания, принявшим благодаря ракурсу ромбическую форму, гордо движется вправо и вверх, как мощный дредноут. Своим движением дредноут таранит старый доходный дом (в котором нынче ресторан «Арагви»), а по существу, таранит старый мир.

Создание смысла. Объект можно снять с разных точек, но каждый отдельный снимок - это лишь одна точка зрения. Поскольку она сознательно выбрана, то является личностной, субъективной. В снимках Родченко, о которых шла речь, субъективность подчеркнута «косиной» композиции. Значит, любой снимок содержит в себе кроме отражений, теней предметов также взгляд смотрящего на них. Тем самым изображаются в кадре не просто вещи, не вещи как таковые, но вещи, увиденные кем-то. Позиция наблюдателя важна семантически; она - тоже смысловой момент изображения, причем момент, зачастую преобразующий в плане содержательном все, что изображено.

Такое преобразование есть интерпретация объекта, создание смысла, который фотограф жаждет выразить. А. Ф. Лосев отмечает, что интерпретация «имеет своей целью выдвинуть в данном предмете одни стороны и отодвинуть, затемнить другие»⁴². Следовательно, смысл возникает как результат подчеркивания (выдвижения) одних сторон объекта по отношению к другим, которые не принимаются в расчет, то есть затемняются.

Операцию выдвижения и затемнения рассмотрим на примере, взятом из книги Г. Колосова и Л. Шерстенникова «В фокусе - фоторепортер». Они приводят рассказ В. Тарасевича о том, как снимался для «Огонька» репортаж об МГУ. В конце концов фотограф сузил свою задачу - не охотился за кадрами по всему университету, а решил ограничиться только физиками. Но и тогда тема разрослась - редакция согласилась отвести ей целый номер. На четвертую полосу обложки Тарасевич приготовил снимок, о котором рассказывает: «Вы обращали когда-нибудь внимание на окна МГУ? Ничего не замечали? Нет? Я тоже не сразу сообразил. Ведь там окна идут парами. Два - рядышком, и так от верха до низу. (...) А внизу у меня стоит парочка. Понимаете мысль? Он и она, и эти окна тоже парами. То есть понимаете, к чему приходим? Начинаем с философского раздумья... а приходим к этой паре, к тому, что в основе-то мира по-прежнему стоят он и она, к незыблемости этих основ...»⁴³.



Ни у кого, вероятно, окна МГУ, пока не попали на снимок Тарасевича, не ассоциировались с «незыблемыми основами мира». Реальные окна, исправно выполняющие свое предназначение - пропускать свет в помещения, фотограф «заставил» выражать то, что хотел поведать зрителю.

По внешнему виду окна на снимке - те же, что и в действительности, но вместе с тем - это уже другие окна, отличающиеся от реальных смыслом, который придал им фотограф. Окна выражают этот смысл только в данном кадре и нигде больше. Следовательно, смысл исходит от того, кто снимок задумал и реализовал, используя внешний мир как материал для воплощения задуманного.

Репортаж Тарасевича повествовал о представителях той науки, которая за последние сто лет существенно изменила картину мира, то есть наши представления о нем. Эйнштейнова теория относительности, принцип дополнительности, квантовая механика знаменуют собой постижение таких тайн материи, о которых и не подозревало человечество прежних эпох. Людям, не сведущим в физике, тайны эти кажутся баснословными, невероятными, поразительными. Отсвет подобных ощущений падает и на физиков. Мы видим в них людей особых - интеллектуально могучих, коль скоро своим разумом они проникли в такие сферы, где обычный человек чувствует себя потеряннным и беспомощным.

Свой репортаж Тарасевич хотел закончить мыслью, что и физикам «не чуждо ничто человеческое», что и они способны испытывать естественные, извечные страсти. Мысль эта воплотилась в кадре благодаря выдвиганию одного признака - парности: стоят рядышком, по двое, окна в университетском здании, цитадели физиков, и стоят так же парочкой два человека. Признак, присущий героям снимка, словно распространился, растекся по всему зданию, захватил его в свою власть. Потому для зрителя здание стало прибежищем человечности, человеческого.

Выдвигая одни признаки и затемняя другие, фотограф поступает так же, как представитель любого другого искусства. Вспомним известный отрывок из «Евгения Онегина»: «Зима!... Крестьянин торжествуя...» Явление, о котором пойдет речь, названо Пушкиным сразу, поставлено впереди того, что будет о зиме сказано. Вынесенное вперед слово – благодаря своей позиции – воспринимается как главная тема отрывка. Затем в следующих строках говорится о крестьянине и его лошадке, плетущейся рысью, о лихой кибитке, о дворовом мальчике, забавляющемся с санками, – даются конкретные, зримые картины зимнего движения. Выделенное слово будто возвышается над этой конкретностью и ощущается не только как тема, но прежде всего как обобщение зримых картин. Зимняя жизнь человека проявляется во множестве присущих только этому времени форм. Пушкин берет лишь одну из них – езду, которая зимой быстра и легка.

В другой главе «Онегина» поэт возвращается к теме зимы, дарующей легкость передвижения. Стремительность зимней езды предопределена тем, что зима «легла волнистыми коврами // Среди полей, вокруг холмов; // Брега с недвижною рекою // Сравняла пухлой пеленою...». Наконец, мысль об удобстве передвижения прямо переходит в описание дорог: летом «у нас дороги плохи, // Мосты забытые гниют...», «зато зимы порой холодной // Езда приятна и легка...». Пушкинское повествование как бы ориентировано в одном направлении – поэт изображает зиму лишь через быстроту передвижения. Тем самым он придает выведенному вперед понятию «зима» свой, особый смысл.

Современная логика различает два типа высказываний. Посредством одного выражается лишь информация о фактах, то есть о явлениях объективно-наличных, поддающихся непосредственному наблюдению (такие явления у нынешних ученых, в частности у Бертрана Рассела, и называются «фактами»). Элементарным примером сообщений другого типа служат фразы вроде «Я считаю, что...», «Петр думает, что...» и т. д. Здесь не только излагаются факты, но сверх того выражаются предположения и мнения или, говоря иначе, выражается позиция говорящего по отношению к фактам.

Картье-Брессон, как отмечалось, был категоричен: «...факт сам по себе неинтересен. Интересна точка зрения, с которой автор к нему подходит». В результате такого подхода возникает единственный, возможный только в данном кадре смысл – как он возник в снимке Тарасевича. Подобный снимок не сообщает документальные факты сами по себе. Он есть высказывание, которое логики относят ко второму типу – высказывание, где излагается личное мнение автора относительно фактов.

Участие камеры. Личностные высказывания фотографов реализуются посредством съемочной техники. По поводу ее участия в создании смысла сложилось вполне определенное мнение.

Ленинградский искусствовед М. Сапаров убежден, что «физика фотографического процесса объективна и не подвластна воле субъекта»⁴⁴. С мнением Сапарова солидарен другой исследователь, назвавший эту неподвластность «автоматизмом». Как он считает, автоматизм состоит в том, что «процесс получения фотоснимка не связан с волей и конструктивными намерениями человека». Отсутствие подобной связи ведет к тому, «что, как правило, все усилия фотографа направлены на преодоление автоматизма»⁴⁵.

На практике фотографы часто сталкиваются с особым проявлением автоматизма. Латышский кинодокументалист Г. Франк, начинавший как фоторепортер, рассказывает в своей книге «Карта Птолемея» о таком проявлении. Будучи в деревне, Франк зашел в один из домов напиться. В это время прибежала, чтобы поесть, дочь хозяйки, до того носившаяся по лугу с подружками. Мать налила ей супу, и девочка, торопясь вер-



нуться к игре, заработала ложкой, с аппетитом уплетая суп. Юное жизнерадостное существо приглянулось гостю, и Франк незаметно снял девочку. Результат оказался неожиданным: «...на фотографии получилось совсем другое. Мне казалось, что сделал ее не я, а кто-то другой, во времена чеховского Ваньки Жукова. И я никак не мог понять, что произошло. Я был ошеломлен. Почему фон такой мрачный? Почему эта крепкая, веселая девочка выглядит на фотографии сиротой? Почему чисто выскобленный стол... здесь признак нищеты? И вообще - почему от кадра веет такой безысходностью?»⁴⁶

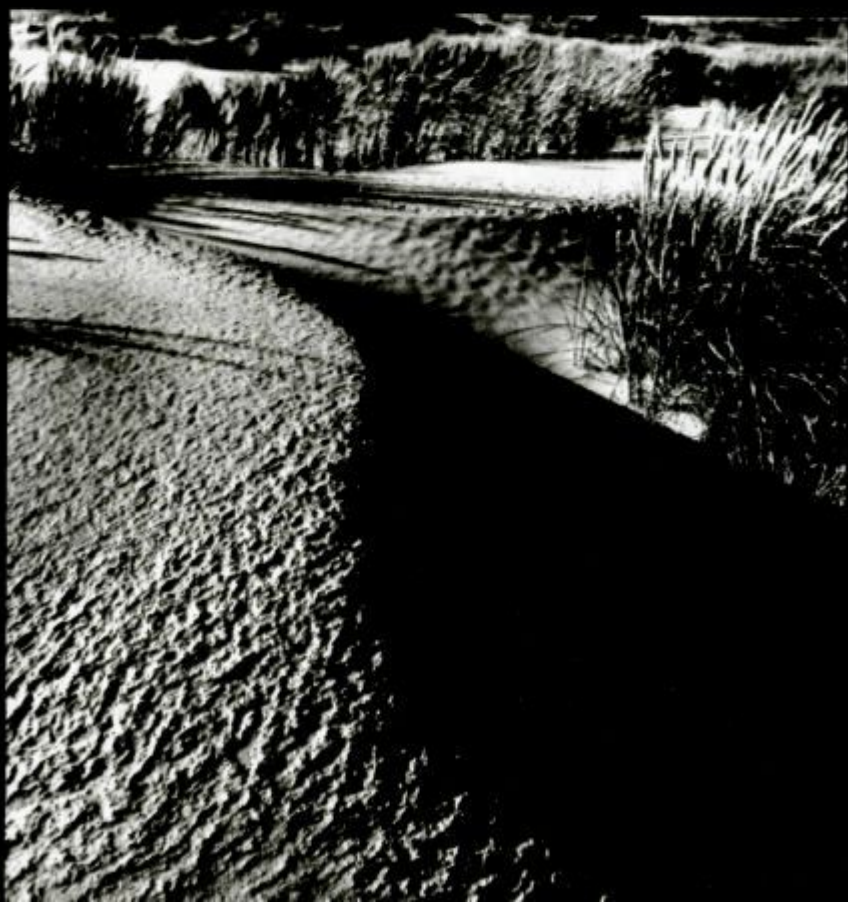
Впоследствии фотограф понял свою ошибку. Точка съемки оказалась невыгодной, и это дало композиционное решение, которое привело к утрате нужного смысла: выскобленный добела стол потерял привлекательность, так как на снимке видны только грубые торцы досок, - оттого повеяло нищетой; девочка сидела, нагнувшись над тарелкой, на краю стола - отсюда впечатление робости и униженности. Кроме того, условия освещения и свойства фотопленки, не учтенные в момент съемки, превратили зеленоватую дощатую стену в черный мрачный фон. И хотя у Франка сложилось свое представление о девочке, вынесенное из реальной действительности, «физика фотографического процесса» проявила строптивость - не подчинилась фотографу, в результате возник совсем иной смысл, чем хотелось бы автору. Ради выражения собственной точки зрения фотографы постоянно преодолевают автоматизм техники, то есть добиваются власти над «физикой фотографического процесса».

Поэтому давно следует пересмотреть мнение, ставшее расхожим в эстетике, согласно которому фотокамера с протокольной точностью фиксирует все, что попало в поле ее зрения, причем в акте фиксации необязательно участие человека. Развивая подобную точку зрения, французский кинокритик Андре Базен писал, что в других искусствах необходимо присутствие человека - фотография же допускает его отсутствие. Такой подход, однако, не учитывает простой и самоочевидный факт, состоящий в том, что «физика фотографического процесса» зависит от объективных условий, в частности - от световых, и с предельной чуткостью на них реагирует. Влияя на эти условия, человек с камерой и осуществляет власть над «физикой фотографического процесса». Тем самым он создает на снимке пространство, соответствующее его замыслу, как это сделано, например, у В. Биргуса в работе «Лондон» (19).

2



Поэтика снмкка



На шмуцтитале:

Д. Гутман

Отель

И. Кальвялис

Дюна

В главе 2:

1 Р. Ракаускас

Лестница

2 С. Тимофеева

Закат

3 А. Слюсарев

Гаражи

4 В. Янкилевский

Раковины

5 В. Кононихин

На улице

6 Ю. Вайцекаускас

Дети

7 В. Тимофеев

Барабанщицы

8 А. Суткус

«Комета»

9 А. Афонин

Пора сенокоса

10 С. Корытников

Буровая переезжает

11 А. Лукис

фрагмент № 15

12 В. Тимофеев

Блюз

13 Я. Глейздс

Натюрморт

14 В. Тетерин

Портрет

15 В. Чернов

Вечер на Волге

16 П. Ланговиц

Пейзаж с чайкой

17 Л. Ассанов

Черноморская чайка

18 А. Суткус

Чашка кофе

19 Л. Шерстенников

Ночной рейс

20 Л. Шерстенников

У причала

21 А. Акис

Снежные узоры

22 Б. Дворный

Сугроб

23 О. Куус

Пейзаж с лодкой

24 В. Тимофеев

Купол

25 А. Суткус

Из цикла «Встреча с Болгарией»;

26 А. Мацяуекас

Из цикла «Базары»

27 А. Картье-Брессон

Королевский дворец

28 А. Слюсарев

Пейзаж

29 Г. Арутюнян

- Гончар

30 Г. Бинде

В порту I

31 Г. Бинде

В порту II

32 В. Биргус

Стамбул

1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ПЛОСКОСТЬ

Выразительные возможности техники. Со времен Возрождения царила в живописи концепция картины-окна. Линейная перспектива, тогда разработанная, растягивала вглубь изображенное пространство. Оттого холст с красочным слоем воспринимался как просвет в стене, через который открывается взгляду иной мир, отличный от того, где находится смотрящий.

На снимке перед нами тоже предстает другое пространство, однако кадр - не окно. Снимок чаще всего мы держим в руках - не обязательно отдельный отпечаток; это может быть альбом, газетный лист или номер журнала, где фотография бытует как иллюстративный материал.

Небольшой прямоугольник бумаги, легкий, почти невесомый, воспринимается не как иная реальность, но как скупая, краткая запись о ней. Далекий мир и запечатлевший его снимок соотносятся между собой как объективный факт и лаконичная помета о нем. Помета фиксирует лишь какие-то сведения, для автора почему-либо существенные. Аналогичным образом и снимок есть лаконичная запись выразительных элементов, которую фотограф захотел показать людям.

Для таких записей фотография представляет крохотные «окошки» на пленке и стандартного размера листы фотобумаги. Физика фотографического процесса функционирует автоматически, не подчиняясь воле человека, но фотограф, получивший благодаря светописы возможность фиксировать то, что его поразило, заинтересовало, взволновало, иногда сами средства «перевода» делает «персонажами» снимка. Световые круги в «Закате» С.Тимофеевой (2) не принадлежат запечатленной реальности. Они — результат встречи внешнего мира с записывающим устройством, с фотографической техникой. След ее оставлен в кадре отнюдь не для того, чтобы оповестить зрителя о присутствии этой техники в таком-то месте и в такой-то час, а по другой причине.

На закате природа кажется умиротворенной - отходящей ко сну, на покой. Водная гладь в снимке Тимофеевой хотя и не волнуется, не бурлит, однако беспокойна пластически - горизонтали островков и мысов резко, остро вторгаются в зеркало воды. Ритмика «агрессоров» напряженна и динамична. Облака на снимке не кучевые, радующие глаз своей пышностью, а дробные, сиротливые. Световые круги здесь - единственный правильный, совершенный элемент, который правильностью своей вносит гармонию в распадающийся на клочки и полосы пейзаж. Тем самым кадр не просто свидетельствует о «записывающей» технике, но утверждает способность камеры гармонизировать то, что не имело гармонии.

Тема «записывающей» техники в работе Ракаускаса «Лестница» (1) приобретает особый и оригинальный поворот: здесь «героем» становится не камера, а изобразительная плоскость фотобумаги. Часть листа оставлена белой, и в эту белизну вливается сводчатая дверь. Рамки и полей в кадре нет - дверь начинается прямо от обреза листа, будто появляясь из невидимого пространства. Вертикали ее плавно «текут» вверх, но затем, словно под напором белой массы, изгибаются, образуя свод. Дверь по всему периметру обведена сероватой каймой, воспринимаемой как след противоборства с белой массой: зрителю кажется, что «вещество» двери смешалось с белизной бумаги и получилась эта кайма.

За открытой дверью виден уголок интерьера: темная стена и лестница, изламывающаяся под острым углом. Дверь, сдвигая, разгоняя белую массу, будто приподняла завесу, показав за нею другой мир - еще становящийся, еще беспокойный: лестница как бы не до конца распрямилась, не вытянулась в ровную линию.

Сделав белизну бумаги «персонажем», «действующим лицом», Ракаускас заставляет физически, с предельной остротой ощущать ее массу, вес, плотность. Известна предложенная В.Кандинским символика красок. Белый цвет художник уподобил великому безмолвию, поскольку он - совокупность всех иных цветов. Сливаясь в белый,





краски теряют свою цветность, то есть «умолкают». Однако безмолвие это, по Кандинскому, полно возможностей; оно – как Ничто, как пустота, из которой все может, клубясь и материализуясь, родиться. В белизне у Ракаускаса есть что-то от безмолвия, из которого все возникает, хотя становящийся мир за приподнятой завесой не рождается из белой массы, а выходит из-под ее толщи.

2

Две тенденции. Работы, где эстетически осмысливается «записывающая» техника, важны теоретически, как выражение определенного понимания фотографии. З.Кракауэр когда-то обнаружил в ней реалистическую и формотворческую тенденции. Первая усматривает «свой высший идеал в запечатлении реальной действительности»; вторая же – ставит перед собой «чисто художественные цели»¹. Формотворцы, преследуя подобные цели, часто подражают живописи и нарушают тем самым «основной эстетический принцип», гласящий, что «произведения того или иного искусства эстетически полноценны тогда, когда они создаются на основе специфики его выразительных средств»². Фотография же по своим природным склонностям «явно тяготеет к неинсценированной действительности»³, а потому все выразительные ее средства как бы ориентированы на воспроизведение объективного мира. В творчестве фотографов, использующих по назначению эти средства, то есть фиксирующих ими подлинную жизнь, и проявляется реалистическая тенденция.

Работы Тимофеевой и Ракаускаса, а также подобные им, не вписываются в кракауэровские тенденции. Дверь у Ракаускаса, как и пейзаж у Тимофеевой, «не инсценированы», однако ни дверь, ни водная гладь не фиксировались ради их подлинности. Кроме несрежиссированной реальности в обоих кадрах присутствует нечто формальное – световые круги, белизна листа. Тем не менее оба кадра не противоречат «основ-

ному эстетическому принципу», поскольку созданы в соответствии со «спецификой... выразительных средств» фотографии. Более того, специфика эта и у Тимофеевой и у Ракаускаса явилась объектом художественного, образного осмысления. Формотворчество ли это? Подобные сомнения Кракауэр, увы, не разрешает.

Аналогичные тенденции были когда-то обнаружены в живописи. Советский искусствовед И. Маца в 30-е годы писал о двух полюсах изобразительного искусства. На одном из них дается «иллюзия реального, выраженная на образном языке искусства, его средствами, при большем или меньшем подчинении этих средств изображаемому объекту». На другом полюсе тоже совершается художественное осмысление реальности, однако «при большем или меньшем подчинении изображаемого объекта художественным средствам»⁴.

Думается, что Маца точнее выделил обе тенденции. Всякое искусство обладает выразительными средствами, и, по Кракауэру, одни художники активно их используют, другие же, пренебрегая собственными, заимствуют средства у соседей. Основным выразительным средством фотографии Кракауэр считает ее способность точно фиксировать реальный мир: «...прямая фотодокументация эстетически безупречна, и, напротив, снимок с красивой и даже выразительной композицией может быть недостаточно фотографичным»⁵.

Согласно Маце, обе тенденции обращены к специфическим средствам своего искусства, однако средства эти используются в разных целях. В одном случае «художник все свое внимание и старание сосредоточивает на том, чтобы изображенная действительность говорила сама за себя как действительность; чтобы произведение не напоминало о субъекте художника». В другом случае художник, опираясь все на ту же специфику, «сосредоточивает... внимание на том, чтобы изображаемые реальные вещи, предметы, люди выступали не как реальные, или реально-подобные, а как художественно освоенные и проработанные», то есть «подчеркивает воспроизведенность изображаемых объектов и творческий характер этого воспроизведения»⁶.

Кадры Тимофеевой и Ракаускаса, подчеркивая «воспроизведенность изображаемых объектов», а также «творческий характер... воспроизведения», органично вписываются во вторую тенденцию. Работы эти - не только «прямая фотодокументация» реальности: сверх того в них документируется и само документирование - тем, что снимки хранят в себе следы записи. Следовательно, в каждом из них явствен формальный момент, правда, почерпнутый из арсенала специфических средств светописа. Вероятно, Кракауэр не отнес бы эти работы к реалистической тенденции - та, по его убеждению, свободна от формальных ухищрений. Выделяя свои тенденции, Кракауэр как-то не принял во внимание, что и «реалисты» пользуются формальными ухищрениями. Главное из них состоит в том, что даже «прямые фотодокументаторы» размещают фиксируемые объекты на изобразительной плоскости, представленной в аппарате видоискателем.

В первой главе отмечалось, что смысл запечатленной вещи во многом зависит от положения ее на изобразительной плоскости. Поскольку эта зависимость имеется, изобразительная плоскость содержательно, семантически преобразует видимый мир. Преобразующие свойства плоскости задолго до фотографии были осознаны в традиционных искусствах - в живописи, в графике. Является ли тогда эта плоскость специфическим средством фотографии? И не должны ли «прямые фотодокументаторы» от нее отказаться?

Сделать это невозможно, а потому обратимся к свойствам изобразительной плоскости - прибегая, конечно, к опыту живописи. Высказывалось даже мнение, что живопись стала искусством лишь тогда, когда в ней появилась регулярная, с четкими границами изобразительная плоскость⁷. Фотография же обладала ею изначально, как бы получив сразу в дар то, к чему живопись пришла в результате многовековой эволюции.



Прямоугольность формата. У большинства живописных картин - прямоугольный формат. Специально проводившиеся подсчеты показали, что из 1100 обследованных полотен только у восьми изобразительная плоскость не имела прямых углов⁸.

Пристрастие к такой конфигурации ученые объясняют причинами естественными. Человек «носит» в себе вертикаль и горизонталь. Вертикально наше тело по отношению к земле; горизонталью же является линия, соединяющая зрачки глаз. Две эти оси воплощенные в изобразительной плоскости, стали ее границами.

Каковы бы ни были причины их появления, вертикаль и горизонталь выполняют ныне совершенно определенную функцию - задают изобразительной плоскости ритмику: «две горизонтальные и две вертикальные линии в противоположном ритме» образуют прямоугольник и «продолжение этого единичного ритма дает плоскостной узор»⁹.

Он возникает и на снимках. Возьмем для примера работу А. Слюсарева «Гаражи» (3) и обратим внимание, как «успокаиваются» здесь линии вблизи обеих горизонталей, верхней и нижней. Скаты крыш в гаражах опускаются и вновь поднимаются, образуя волнистую линию. Край стены за гаражами выщерблен, и кажется, что «волнение» крыш тут улеглось, однако не полностью - в неровностях края пока ощущается беспокойство. Зато край другой, дальней стены, близкий к верхнему срезу кадра, безупречно ровен и прям. Снегом покрыта земля перед гаражами — их основания тоже вы-

тянуты в линию, четко прочерченную на снегу. Линия эта близка к нижней горизонтали и тоже почти спокойна. Дальняя стена отличается по тону от всего остального: она - черная, а гаражи и стена за ними - серые. Воздушная перспектива не ощущается, и само пространство и архитектурные детали уплощены, как бы выведены на изобразительную плоскость, а потому для зрителя будто расположены в одном плане.

Потому главным выразительным моментом в этой композиции становится «плоскостной узор», образованный краями стен и крышами. Ритмика этих линий воспринимается с особой остротой благодаря соотнесенности их с горизонтальными границами кадра.

Структурный план плоскости. Кроме двух вертикалей и двух горизонталей изобразительная плоскость имеет свой центр (он расположен в точке, где пересекаются диагонали), а также - оси, делящие стороны пополам. Совокупность линий, сходящихся в центре, Арнхейм назвал структурным планом плоскости. Всякий пункт, расположенный на линиях структурного плана или в непосредственной близости, кажется спокойным. Но если он удален от линий, в нем ощущается напряжение, словно пункт жаждет покоя и жажда преобразуется в энергию. Это не физическая энергия самой плоскости или перемещенного пункта, она существует лишь в нашем восприятии, то есть имеет перцептивную природу. Оттого напряженность, ощущаемая в объектах, расположенных вне линий структурного плана, является, по Арнхейму, перцептивной силой.

Эта сила работает и в фотографии, как, например, в том же снимке Слюсарева «Гаражи», о котором уже шла речь. Фигурка человека, по грудь срезанная рамкой, помещена вдали от центральных осей и диагоналей. Она расположена так, что должна, кажется, вносить напряженность, неуравновешенность, ибо фигура утяжеляет правую сторону и должна вызывать ощущение, что горизонталь нижнего края плоскости прогнется.

Однако ощущение это не возникает, поскольку в дело вступает еще одно свойство изобразительной плоскости, которым и воспользовался фотограф. Скажем об этом свойстве подробнее.

В прямоугольнике мы различаем верх и низ. В реальном мире с его земным притяжением верх всегда легче низа. По фотографическим канонам утяжеленность передается темными тонами - находящиеся внизу объекты более черны, чем верхние, поскольку те - ближе к небу, источнику света. Традиционное распределение тонов у Слюсарева перевернуто: дальняя стена, возвышающаяся над другими объектами, черна, а земля, покрытая снегом, - бела. Когда снимок этот впервые попадает в руки, его рассматриваешь перевернутым, автоматически решив, что темная зона должна быть внизу. «Утяжелил» ею верх, фотограф тем самым нейтрализовал весомость фигуры - ослабил действие перцептивных сил.

Фигуру облегчило также влияние еще одного свойства изобразительной плоскости. Левая и правая ее стороны по эмоциональному воздействию неравноценны. Объекты, расположенные справа, кажутся умиротворенными и, напротив, помещенные слева ощущаются более напряженными. Родченко пишет: «Я бы разделил изображаемый мир на три рода композиции. Обычное: все справа, необычное: все слева, и... умиротворяющее, равномерное в центре». Закономерность эта не строга, не ригористична, однако подтверждается статистически: «...на тысячу портретов будет семьсот, имеющих поворот влево» (то есть портретируемый расположен справа); «двести пятьдесят прямо и пятьдесят - направо» (то есть фигура находится слева¹⁰). Слюсарев хитроумно поместил фигуру справа, плечи ее развернуты фронтально, однако модель смотрит влево - как предписывают каноны. Правое размещение фигуры тоже способ-

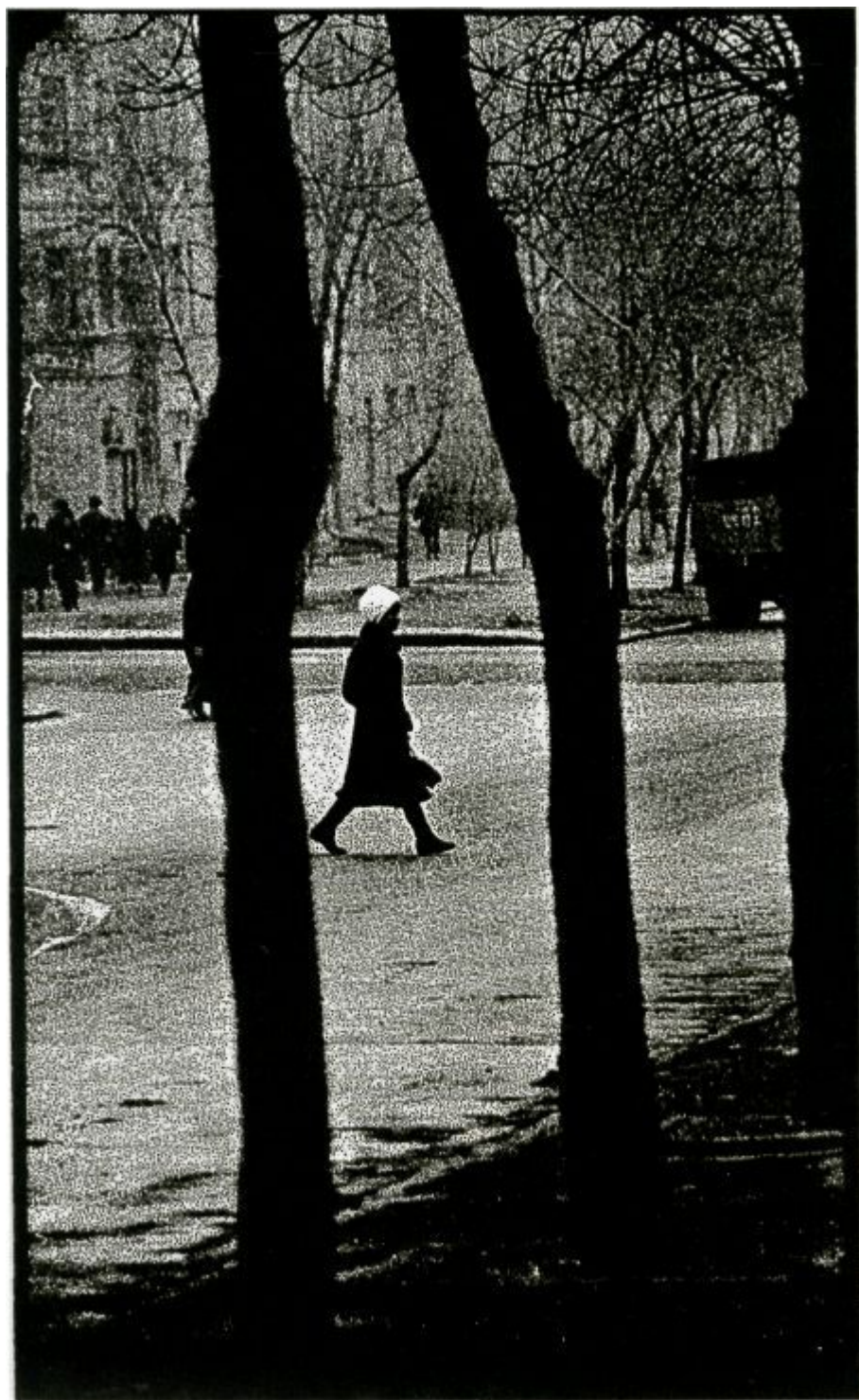


ствовало ее успокоению. Можно сделать простенький опыт - закрыть фигуру белым листом, чтобы он сливался со снегом, как бы исключая фигуру, а слева, на таком же расстоянии от среза, положить что-нибудь темное, скажем, уголок черного листа бумаги: там сейчас же возникает напряженность.

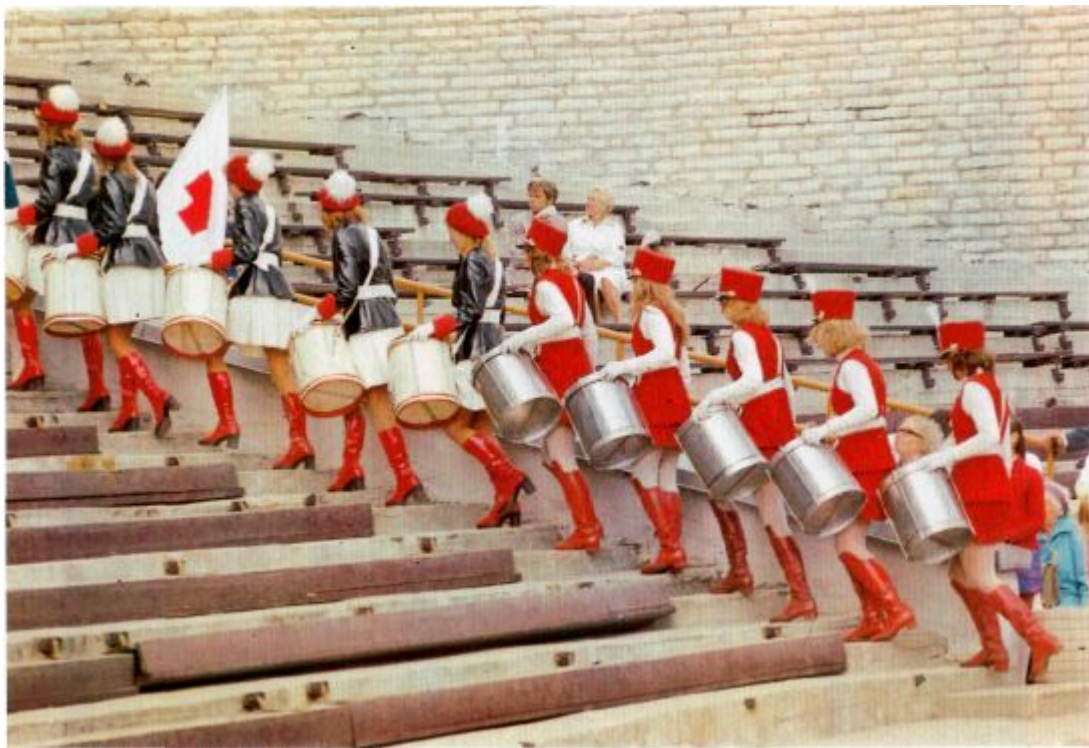
Ради сравнения возьмем снимок В.Янкилевского «Раковины» (4). Своей светлой частью он производит впечатление полного, совершенного покоя, хотя раковины, сами по себе причудливые, кажется, столь же причудливо разбросаны по изобразительной плоскости. Умиротворенность композиции рождена тем, что группы их расположены в соответствии с линиями структурного плана - диагоналями и осями, причем несколько сдвинуты, чтобы избежать ощущения сухости и геометричности. Темный верх снимка контрастирует с покоем светлой части. Благодаря контрасту, снимок звучит как ода в честь творца-художника, способного «укротить» реальность, внести в нее гармонию.

Чувственная асимметрия правой и левой сторон истолковывалась по-разному. Родченко считал, что в семистах портретах фигура расположена справа, поскольку правая рука - «трудовая» и работать ею удобнее на правой стороне холста. Выдвигалась также гипотеза, что асимметрия связана с навыками чтения - письменный текст мы «пробегаем» слева направо.

Не вдаваясь в обсуждение гипотез, удовлетворимся метафорическим толкованием Кандинского: «Сама плоскость внизу тяжела, наверху - легка: слева она как «даль», справа - как «дом»¹¹. Для Кандинского правая сторона потому «дом», что она, как и пристанище человека, является средоточием покоя.







7

«Золотое сечение»; диагонали. В семистах портретах, о которых говорил Родченко, через фигуру справа нередко проходит важнейший структурный элемент плоскости - линия «золотого сечения». Плоскость ею делится на неравные части так, что соотношение меньшей и большей частей равно соотношению большей части и всей площади. В точных цифрах «золотое сечение» выражается пропорцией 0,382:0,618, однако на практике применяются пропорции приблизительные: 3:5 и 2:3. На плоскости можно провести две вертикальные и две горизонтальные линии «золотого сечения», отмеряя большую часть от правого и левого края, а также - от верха и низа. Зона между четырьмя этими линиями оказывается самой «спокойной» на плоскости. Две вертикальные линии делят ее на три полосы - приблизительно равных. Так же делят плоскость и горизонтальные линии.

Многие фотографические учебники рекомендуют помещать фигуру при съемке портрета на правой линии «золотого сечения». Фигура тогда выглядит спокойной и умиротворенной. В пейзажных работах с низким горизонтом он, как правило, совпадает с нижней линией «золотого сечения»; в пейзажах, где горизонт высокий, - с верхней. Зачастую на фотографиях объекты помещаются лишь на одной из вертикалей или горизонталей «золотого сечения». Кадр В.Кононикина «На улице» (5) - тот редкий случай, когда «заполнены» обе вертикали «золотого сечения». Они проходят по деревьям первого плана, правда, только до половины, ибо стволы деревьев изгибаются. Силуэты их, превращенные при печати в две черные полосы, словно «высекают» спокойную зону из пространства улицы, как бы охватывая динамичную девичью фигурку. Центр изобразительной плоскости расположен чуть впереди фигурки - девушка будто устремлена к этому центру: оттого ее движение кажется особенно динамичным.

Кроме линий «золотого сечения» свою эмоциональную значимость имеют диагонали. По традиции считается, что «двигутся» они по-разному: диагональ, идущая из



левого верхнего угла в правый нижний носит название «падающей»; а устремленная из левого нижнего угла в правый верхний есть диагональ «восходящая»¹². Теоретик живописи М.Шапиро подчеркивает: «Если диагональ, проведенная из левого нижнего угла в правый верхний, производит эффект восхождения, а противоположная диагональ производит обратный эффект, то художник, изображающий фигуры, поднимающиеся по склону, идущему от левого верхнего угла в правый нижний, передает тем самым напряжение этого восхождения»¹³.

Подобное правило действует не только в живописи. Тягачи на снимке С. Корытникова «Буровая переезжает» (10) зафиксированы сверху и намеренно расположены почти по «нисходящей» диагонали. Направленность их движения прямо противоположна «движению» диагонали. Потому в тягачах особенно ощутимы напор и энергия. Для сравнения возьмем снимок А.Афонины «Пора сенокоса» (9). Фигуры косцов у него послушны «движению» диагонали. Кажется, что такая «послушность» повлияла и на



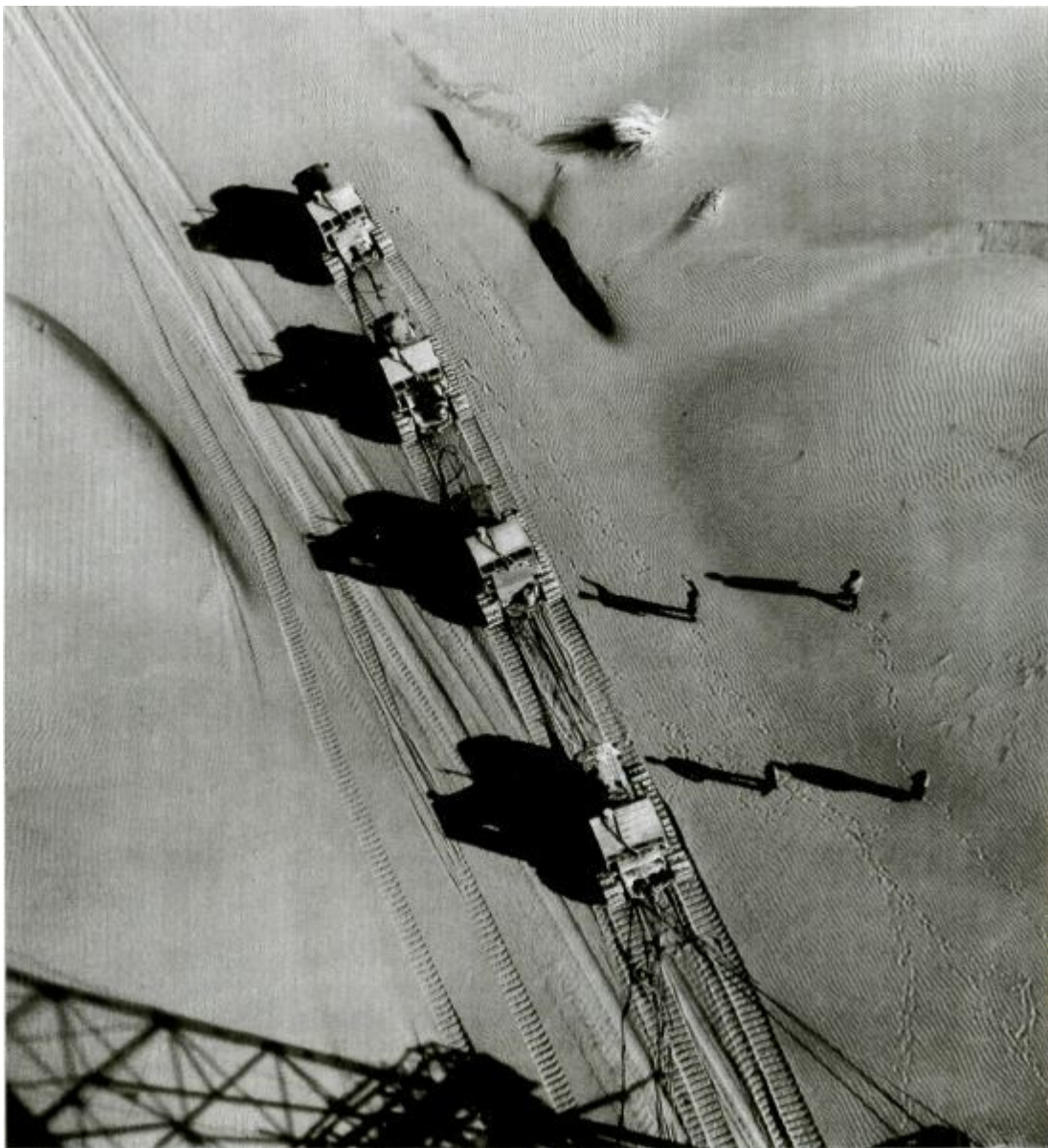
9

запечатленных людей – фигуры в правом нижнем углу ощущаются менее активными, будто с «падением» диагонали и в них иссякла энергия.

Или обратимся к другой паре снимков – к «Барабанщицам» В.Тимофеева (7) и «Комете» А. Суткуса (8). В обоих кадрах зафиксированное действие соотносено с «падающей» диагональю. У Тимофеева вдоль нее подымается вверх колонна девушек. Движение против «хода» диагонали ощущается, как указывал Шапиро, затрудненным, напряженным. Кроме того, в первом снимке ряды скамеек как бы препятствуют шествию барабанщиц. Оттого кажется, что усилия, требующиеся для подъема, еще больше возрастают. Внешнее проявление этих усилий выражено пластически наглядно. В нижней части кадра девушки шагают четко, правилен ритм барабанов; вверх четкость сбивается, беспорядочными становятся интервалы между фигурами, теряется ритмичность в расположении барабанов, а само движение «верхних» барабанщиц воспринимается усталым, пассивным.

Движение корабля у Суткуса имеет обратную направленность – вдоль «падающей» диагонали «Комета» низвергается направо вниз. «Падение» ощущается стремительным, поскольку к силе собственного хода судна как бы прибавилась сила, заключенная в самой диагонали, а то, что корабль рассекает ряды белых гребешков, устремленных вниз по противоположной «восходящей» диагонали, усиливает чувство драматичности его «падения».

«Внутренние силы» плоскости. По своим характеристикам плоскость неоднородна в пространственном отношении и являет собой сложную структуру. Смысловые



потенции изобразительной плоскости, по словам Алпатова, осознавали уже ренессансные художники. Ученый пишет: «Чувство картины, как своеобразного предмета, было очень развито в эпоху Возрождения. Мастера этой эпохи рассматривали картинную плоскость не как нейтральную и ровную во всех частях плоскость. Они хорошо знали, что сама картина, безотносительно к тому, что будет на ней изображено, это как бы поле, заряженное внутренними силами и в этом смысле обладающее своей композицией»¹⁴, то есть структурой.

Свою «заряженность» внутренними силами» изобразительная плоскость не потеряла и в светописи.



11

Когда фотограф накладывает плоскость на предметы (сначала «в облике» видеоискателя), в действие вступают «внутренние силы» плоскости. Композиция и образ, создаваемые фотографом, являются структурами. Благодаря «внутренним силам» плоскости структурирование начинается уже в момент съемки. Структура, «таящаяся» в изобразительной плоскости, базируется на противоположностях центра и периферии, верха и низа, правой и левой сторон. Противопоставления эти являются неотъемлемыми характеристиками изобразительной плоскости, и потому даже «прямые фотодокументаторы» не в состоянии обойти их. Вопрос лишь в том, насколько сознательно «фотодокументаторы» пользуются этими противоположностями. Однако в любом случае «внутренние силы» плоскости совершают свою работу, и тем самым видимый мир не попадает на снимок в девственном, непретворенном виде.

Благодаря «внутренним силам» плоскости во всяком изображении возникает особый эффект, который глубоко исследован в 20-е годы известным советским ученым и писателем Ю. Тыняновым. В работе «Об основах кино» Тынянов писал, что на фотографии даже места, хорошо известные зрителю, кажутся незнакомыми: «...я распознаю сходство видов (то есть видовых снимков. - *В.М.* и *В.С.*) только по ориентирующим, вернее дифференцирующим деталям - по какому-нибудь одному дереву, скамейке, вывеске». Несходство ощущается, потому что «вид выделен». Рамка «вырывает» изображаемое из природного контекста и, следовательно, «то, что в природе существует только в связи... на фото выделено в самостоятельное единство». Тем самым фиксация «в миллионы раз преувеличивает индивидуальные черты вида (то есть снятого пейзажа. - *В.М.* и *В.С.*) и как раз этим вызывает эффект «несходства». Отсюда исследователь формулирует общую закономерность: «Выделение материала на фото ведет к единству каждого фото, к особой тесноте соотношения всех предметов или элементов одного предмета внутри фото. В результате этого внутреннего единства соотно-



шение между предметами или внутри предмета... перераспределяется»¹⁵. Иначе говоря, предмет, находясь «на своем месте» в реальности, пластически перекликался со множеством других предметов - его линии, цвета, фактуры находили отклик в окружающих вещах. Кадр не передает все эти отзвуки, отсекая значительную их часть. Однако те, что остались и вошли в кадр, как бы усиливаются, приобретают интенсивность. Изобразительная плоскость стягивает предметы воедино, как бы заставляет их сплотиться. Связи, существовавшие между предметами в реальности, благодаря этому сплочению становятся более очевидными, то есть интенсифицируются, и у зрителя возникает чувство «тесноты соотношений».

Плоскость, заряженная «внутренними силами», - важный элемент сюжета в «Блюзе» В.Тимофеева (12). Кажется, что первичной, естественной субстанцией плоскости является чернота, тьма. Драматический цветовой конфликт, разыгрывающийся в кадре, предопределен борьбой этой «материи» с холодным бирюзовым свечением.

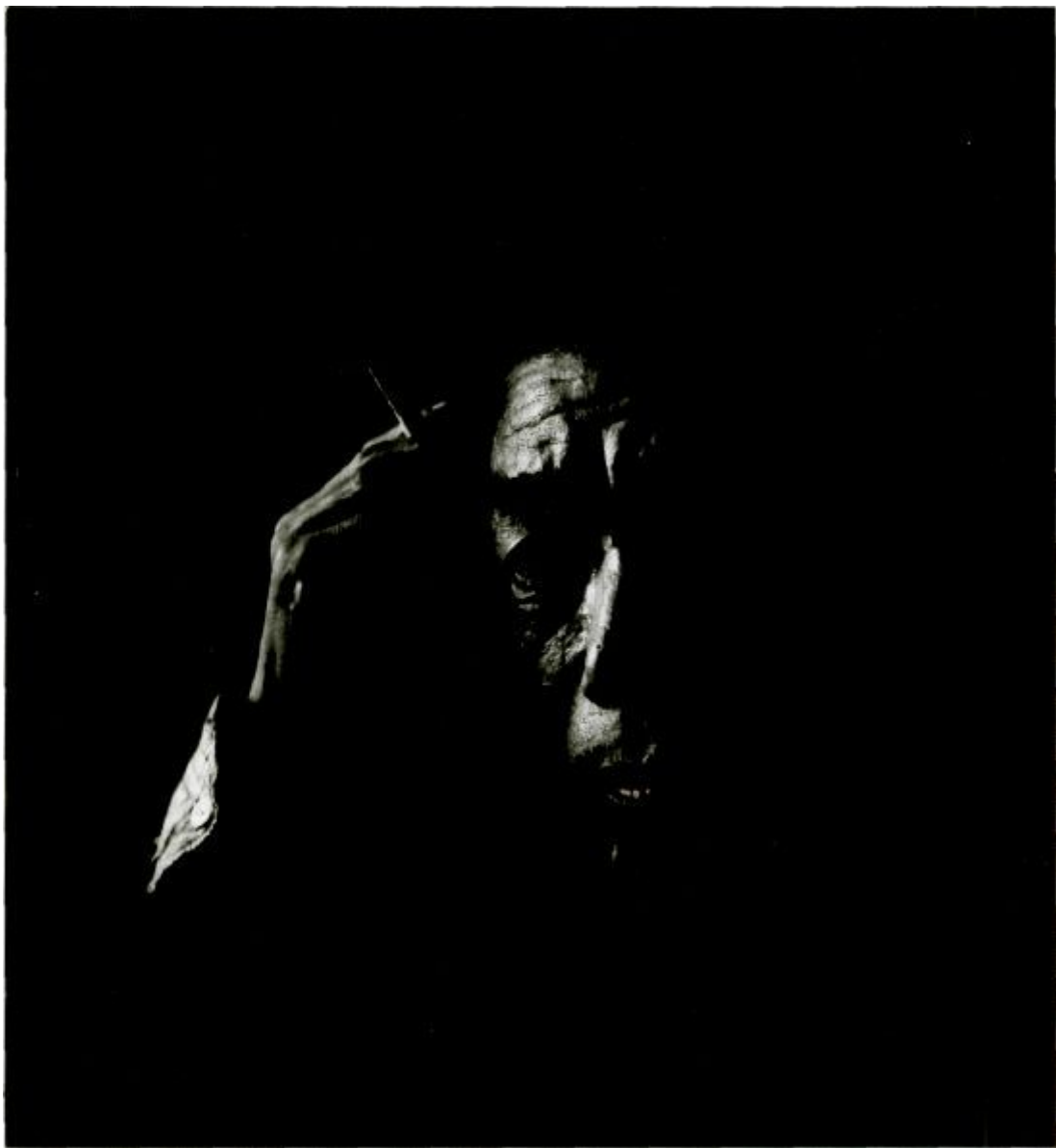


13

Оно прочитывается как вторжение неких внешних сил. Первичная «материя» словно давит на них, накатывая резкими, угловатыми волнами. Интенсивность светлой зоны свидетельствует о мощности напряженного сопротивления внешних сил этому давлению. Темные силуэты инструментов и музыкантов также противодействуют свету и ощущаются принадлежащими первичной «материи» кадра. Вбирая их в себя и противоборствуя бирюзовому свету, чернота как бы интегрирует видимое.

Иначе создано представление о «внутренних силах» плоскости у А.Лукиса в снимке «Фрагмент №15» (И). Кадр разделен на четыре прямоугольника, разных по цвету и почти симметричных относительно главных линий. Нижние прямоугольники, кроме того, насыщеннее по тону, а темное всегда ощущается более тяжелым, чем светлое. Оттого кажется, что в левой и правой частях кадра действуют разные силы. Справа «тяжелый», кирпичного цвета квадрат мощно потеснил вверх «легкий» серый прямоугольник. Слева же, напротив, светлый квадрат перешел в наступление; его давящую силу поддерживает светло-серая, с голубым оттенком труба. Действие «внутренних сил» иллюстрируется здесь геометрией членения и цветом.

Современные фотографы не довольствуются перекличками предметов, имевшихся в реальности, но создают эти переклички сами, как, например, Ю.Вайцекаускас в снимке «Дети» (6). Кадр этот кажется «не стянутым» - зафиксированные объекты вроде бы и не сплочены. На первом плане стоят два мальчика у дренажной трубы, ко-



торую оставили строители, на заднем высятся крупноблочные, многоквартирные дома. Между первым и дальним планами - пустое пространство двора, ровная поверхность, которая ничем не заполнена. Оттого пространство как бы распадается на две зоны - ближнюю и дальнюю; их кажущаяся изолированность подчеркнута незаполненным пространством. На снимке даже намечена граница между ними - в ее роли выступает бордюрчик, окружающий детскую площадку.

Вайскаускас стягивает изолированные зоны посредством фотографической техники, а именно, широкоугольным объективом. Фрагмент трубы в правом нижнем углу объективом приподнят - труба, зафиксированная нормальной оптикой, еле-еле высту-



15

пала бы над срезом кадра. Вместе с тем объектив еще круче изогнул ее округлую стенку. Аналогично он воздействовал и на дома заднего плана: их вертикали расходятся веером. Если продолжить мысленно эти вертикали, они сойдутся где-то внизу, за краем кадра. Точка схода вертикалей будет центром огромной окружности. Возможно, он совпадает со срединным пунктом другой окружности, отрезком которой является видимая стенка трубы. Не столь существенно, совпадут ли центры этих окружностей, главное для зрителя здесь то, что разъединенные объекты первого и дальнего планов связываются через общий признак - через закругленность. Не у всех объектов этот признак наличествовал - домам его придал объектив.

Кроме домов и трубы в кадре есть еще один закругленный объект - головки мальчишек. Вайскаускас фиксирует лишь головки - фигуры детей скрывает труба. В сущности, темой этого снимка является единство детей и среды: их округлые головки органично и естественно вписываются в «круглящийся» мир, который не зафиксирован, а выстроен фотографом.

Смысловая функция тона. Изобразительная плоскость кадра обладает теми же «внутренними силами», что и плоскость картины или графического листа. Однако по материалу, по вещественному строению она - другая. На холст краски наносятся, а потому являются как бы пришельцами извне, которые осели на его поверхности. На фотобумагу «краски» светописы не наносятся, поскольку заранее включены в ее структуру, стали веществом фотобумаги, ее материей. Черные, белые, серые тона словно дремлют в фотобумаге - при фотографической записи видимого происходит их «пробуждение». Снимая и печатая, фотограф оперирует не только «внутренними силами»



изобразительной плоскости, но и самим ее веществом - делает явственными, наглядными скрытые в ней черные, белые и серые тона. Посредством ее «внутренних сил» фотограф преобразует внешний мир. Того же он добивается, оперируя веществом плоскости, то есть воздействуя на светочувствительный слой фотобумаги, чтобы на ней появились желаемые тона.

Чешская фотографическая энциклопедия различает тона реальных предметов, тона в кадре и тональность. Тона предметов зависят от освещенности, от количества света, падающего на объект и объектом отражаемого. Вещь покажется темной по тону, если на нее падает мало света и соответственно еще меньше ею отражается. Напротив, обильный свет словно заставляет объект блистать, переливаться гранями. На позитивном отпечатке темные и ярко освещенные места предстанут как черные и белые пятна - как тона кадра.

Тональностью чешская энциклопедия называет общее воздействие, производимое на зрителя совокупностью тонов. Если в кадре господствуют темные тона, он ощущается драматичным, напряженным. Преобладание светлых тонов делает снимок лиричным, нежным.

Первый случай обозначен в энциклопедии как сниженная тональность, второй - как повышенная¹⁶. В музыке низкий голос называют басом, высокий - тенором. По аналогии можно сказать, что кадры в темной, сниженной тональности «пропеты басом»; кадры же, имеющие светлую тональность, «исполнены тенором».

Аналогия оправдана тем, что за рубежом съемка белого на белом, то есть фиксация светлых предметов на светлом фоне, именуется «хай кей». Буквальный перевод термина - «высокий ключ», а переносный его смысл - «высокий тон». Соответственно, съемка темного на темном именуется «лоу кей» - «низкий ключ». Терминоло-



17 гией этой зарубежные фотографы противопоставляют белое и черное так же, как музыканты - тенор и бас.

«Натюрморт» (13) рижанина Я.Глейздса будто и впрямь «исполнен тенором». Светлая бутылка с молоком, светлый стакан, наполненный молоком до половины, яйцо, белый хлеб еле прорисовываются на бумаге. Техника «высокого ключа» заставляет в первую очередь воспринимать не сами предметы, не их компоновку, а тональное их «звучание».

«Мелодия» нежных серых контуров тщательно организована по ритмике - горизонтали ломтей хлеба сменяются вертикалями стакана, затем, в бутылке, еще больше вытягиваются вверх и внезапно уступают место горизонталям двух других ломтей. Белый цвет, по Кандинскому, есть великое безмолвие, из которого все может возникнуть. Предметы в «Натюрморте» Глейздса словно и не зафиксированы в реальности, а родились из безмолвия фотобумаги.

Портретный снимок В.Тетерина (14), напротив, «пропет басом». Вся плоскость кадра залита глубокой, густой тьмой. Из нее напряженно вырывается лишь часть человеческого лица, кисть руки и край рукава - все остальное «съедено» чернотой. Используя «низкий ключ», фотограф создает конфликт героя с незафиксированной в реальности, а сотворенной в лаборатории средой. И хотя лицо спокойно, взгляд пронизателен и задумчив, в борьбе человека с сотворенной средой ощущается предельная напряженность, источник которой - густая чернота, неизменно ассоциирующаяся с безысходным драматизмом.

Оперируя тонами, фотограф тем самым предопределяет содержательность, семантику снимка - создает желаемый смысл. Сравним три кадра - «Черноморскую чайку» (17) Л.Ассанова, «Вечер на Волге» (15) В.Чернова и снимок П.Ланговица из цикла «Пейзажи» (16). Во всех трех - один и тот же «герой»: чайка, и во всех трех «герой» этот осмыслен одинаково - как житель бескрайних просторов, как существо про-

странственное. Обратим внимание, насколько различно общий смысл передается средствами фотографии. Одним из главных средств для трех авторов являлся тон.

Верх снимка у Ланговица оставлен белым - верх знаменует собой туманную даль. Из нее выплывает сначала - туманная, белесая, а затем - все больше темнеющая земля. В нижней части кадра земля вывернута широкоугольной оптикой - словно опрокинута на зрителя. Почва усеяна мелкой россыпью беленьких цветов - будто хранит на себе остатки далей. Земля не черна; общая тональность ее - нежно-серая. Из тех же тонов - белого и нежно-серого - вылеплена чайка. Тем самым подчеркнута ее связь с пространством земли и далей.

На снимке Чернова речная поверхность имеет свою ритмику: волны зыби спокойно и мерно катятся к нижнему срезу кадра. У волн - серые края; эти серые горизонталь и ритмизируют водную поверхность. Чайка дана размытой, нерезкой; за ее крыльями тянутся на воде две светлые полосы - словно птица «вбирает» в себя серое вещество волн, а потому - обретает телесность, материализуется. Размытость птицы воспринимается как знак того, что она не приобрела еще всю полноту телесности. Благодаря тону она и предстает перед зрителем как существо, органично связанное с водным простором.

Вода на снимке Асанова черна и кажется тяжелой. Она беспокойна, однако волнение ее - не бурное, а ленивое и неспешное. В общей черноте волнение неразличимо - оно прочитывается по ясным кольцеобразным рефлексам света на гребнях волн. Чайка воспринимается как еще один рефлекс, но отделившийся от поверхности воды, распрямившийся, потерявший кольцеобразность. Органичная связь птицы с водным простором и здесь выражена тонами. Кроме того, Асанов задействовал «внутренние силы» изобразительной плоскости: птица помещена в геометрический центр кадра, в наиболее спокойную точку плоскости. Потому чайка у Асанова не летит, в ней не ощущается динамика - птица кажется прикрепленной к воде. Эта прикрепленность делает снимок статичным, но вместе с тем работает на ощущение связи чайки с водным простором - поддерживает, усиливает это ощущение.

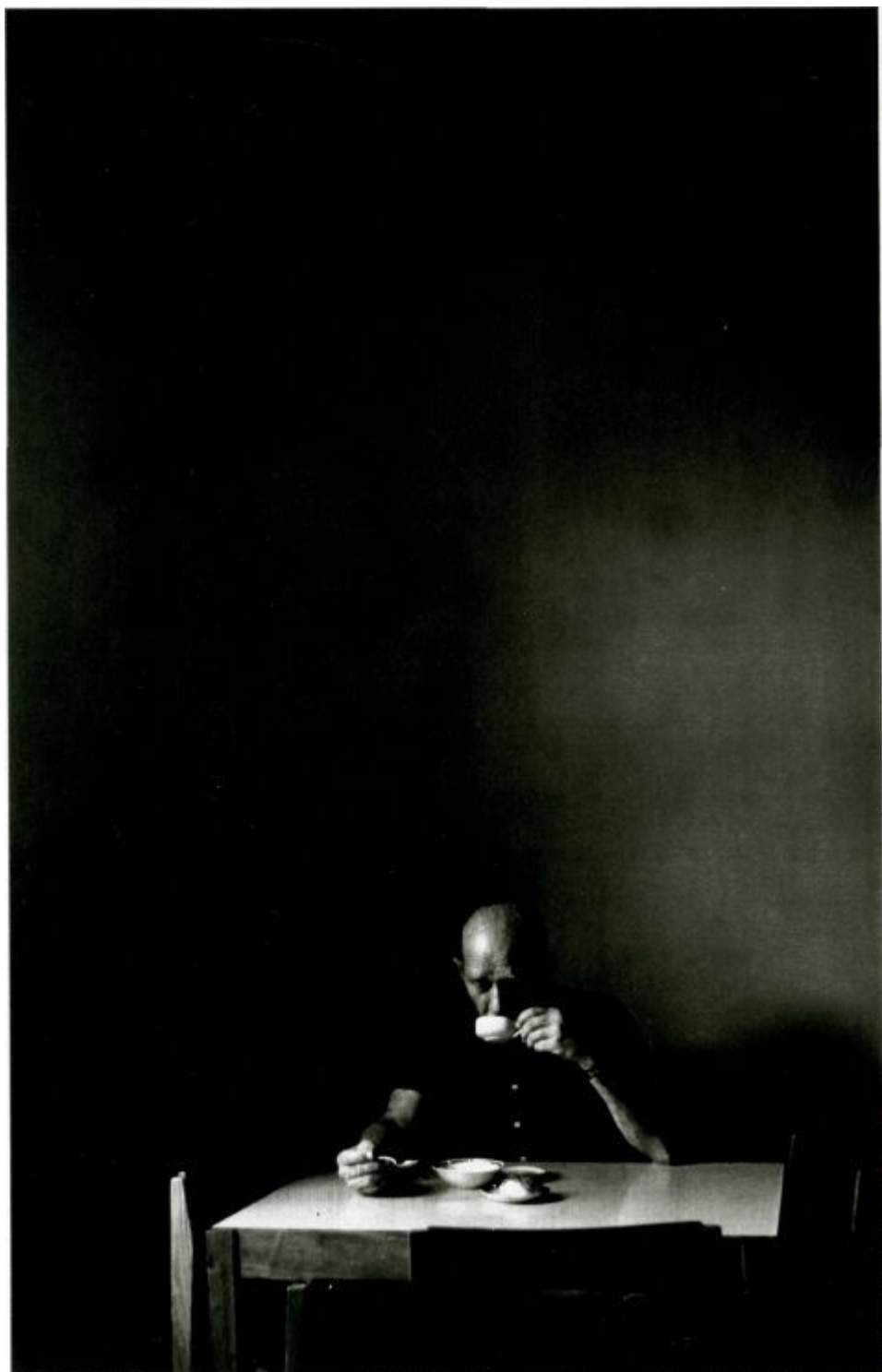
Работы Ланговица, Чернова и Асанова свидетельствуют не только о мастерстве авторов, но и о гибкости фотографического языка, в котором тон является одним из главных средств выражения. Лингвисты называют гибкостью языка возможность передать один и тот же смысл множеством разных способов. Чем больше этих способов, тем гибче язык. В трех рассмотренных работах общее содержание - органичная связь птицы с пространством - выражено разными способами. Тональные решения во многом предопределили эту гибкость фотографического языка.

В светописии тон является атрибутом изобразительной плоскости, неотъемлемым ее «владением». Сама плоскость, как говорилось, - это сложная пространственная структура, не ощущаемая как структура, пока на ней не появилось изображение. Благодаря тональным пятнам, материализующимся на плоскости, ее структура становится воспринимаемой.

2. ИЗОБРАЖЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

Компоненты пространства. Зритель видит в снимке не скопление тональных пятен, покрывающих фотобумагу, а фрагмент реальности, навсегда соединенный с изобразительной плоскостью кадра. Все, что за ней находится, - предметы и окружающую их среду - мы будем называть изображенным пространством.

Оно складывается из трех основных компонентов: во-первых, из предметов, для фиксации которых снимок делался; во-вторых, из фона, на котором объекты запечатлены. Природный ландшафт, интерьер, городской пейзаж, выступающие в качестве фона, сами по себе предметны, то есть состоят из отдельных объектов: домов, тяну-



щихся вдоль улицы, ленты шоссе, деревьев и неровностей рельефа - в пейзажном снимке.

Предметы первого плана и фона окружены воздухом - он и является еще одним компонентом изображенного пространства. Компонент этот не бесформен. Изобразительная плоскость «вырезает» из внешнего мира фрагмент, по геометрии своей оказывающийся шестигранником - параллелепипедом или усеченной пирамидой. Одной из его граней становится изобразительная плоскость. От нее как от основы шестигранник простирается в глубину, которая в широких пределах варьируется - может казаться большой, тянущейся до горизонта, или совсем малой, сведенной к нулю. В последнем случае снимок будет плоскостным.

Определенный объем в шестиграннике, тоже варьирующийся, занимают изображенные предметы и почва, служащая для них «постаментом». Границы видимых объектов являются вместе с тем границами заполненной лишь воздухом пустоты, то есть предметы своими поверхностями и объемами моделируют ее форму. В силу этого теоретики живописи называли когда-то свободное от вещей место «воздушным телом».

Во многих снимках мы не ощущаем пустоту между предметами как форму, то есть «тело», однако порой этому «телу» придается качественная определенность. А.Суткус, например, в работе «Чашка кофе» (18) заставляет нас почувствовать его давящую тяжеловесность. В кадре, узком и вертикальном по формату, фигура за столиком занимает по высоте только треть изобразительной плоскости; остальные две трети - пусты. Потому кажется, что сидящий держит на своих плечах воздушный столб, как Сизиф - камень. Вытянутый формат и превращает пространство над человеком в тяжелый, давящий столб. Ощущение драматизма, которым веет от изображенного, усиливается благодаря общей тональности кадра, выдержанной в «низком ключе».

Кадр Суткуса - черно-белый и, соответственно, «воздушное тело» выражено в нем тоном. На снимке же Л. Шерстенникова «У причала» (20) оно характеризуется цветом. Красный борт яхты с черной каймой наверху причудливо изогнут широкоугольной оптикой, придавшей ему шаровидность. Из-за оптической деформации борт распознается с трудом - кажется, что некая объемная форма, вроде цистерны, нависла тут над маленьким суденышком. Она мощно вдвигается в воздушную среду, и чудится, что именно под воздействием упругой атмосферы борт принял свои теперешние очертания.

Цвет шаровидной формы - интенсивный, насыщенный красный: борт словно раскалился от усилий, которые от него потребовались на противодействие «воздушному телу». В кадре оно - холодное, голубое, и эта голубизна воспринимается особенно остро в сопоставлении с «раскаленным» бортом. Благодаря форме и цвету борта, «воздушное тело» на снимке обретает материальность, становится почти осязаемым.

В «Ночном рейсе» того же Шерстенникова (19) предстает особый феномен - не только воздушное, но и световое «тело». Освещенная зона четко выделяется на фоне окружающей темноты, обтекая формы готового к полету лайнера и расстилаясь по земле. Зона эта и прочитывается как сферическое световое «тело». Пожалуй, оно могло бы растекаться во все стороны, но центробежному его движению словно препятствует хвостовая часть самолета - вертикальные и горизонтальные ее плоскости своими динамичными линиями будто увлекают за собой свет, как бы тянут его вверх, отчего световое «тело» кажется конусообразным. Оно не является чем-то принципиально отличным от «тела» воздушного. Последнее воспринимается зрителем не только по своим очертаниям, предопределенным контурами предметов, но и по своему «наполнению», то есть свету, наличие или отсутствие которого чутко фиксирует пленка. При отсутствии света воздушное «тело» ощущается тяжелым, темным, как в кадре Суткуса; при интенсивном же освещении воздушное «тело» становится легким, текучим. В «Ночном рейсе» Шерстенникова как бы совмещены оба эти случая.



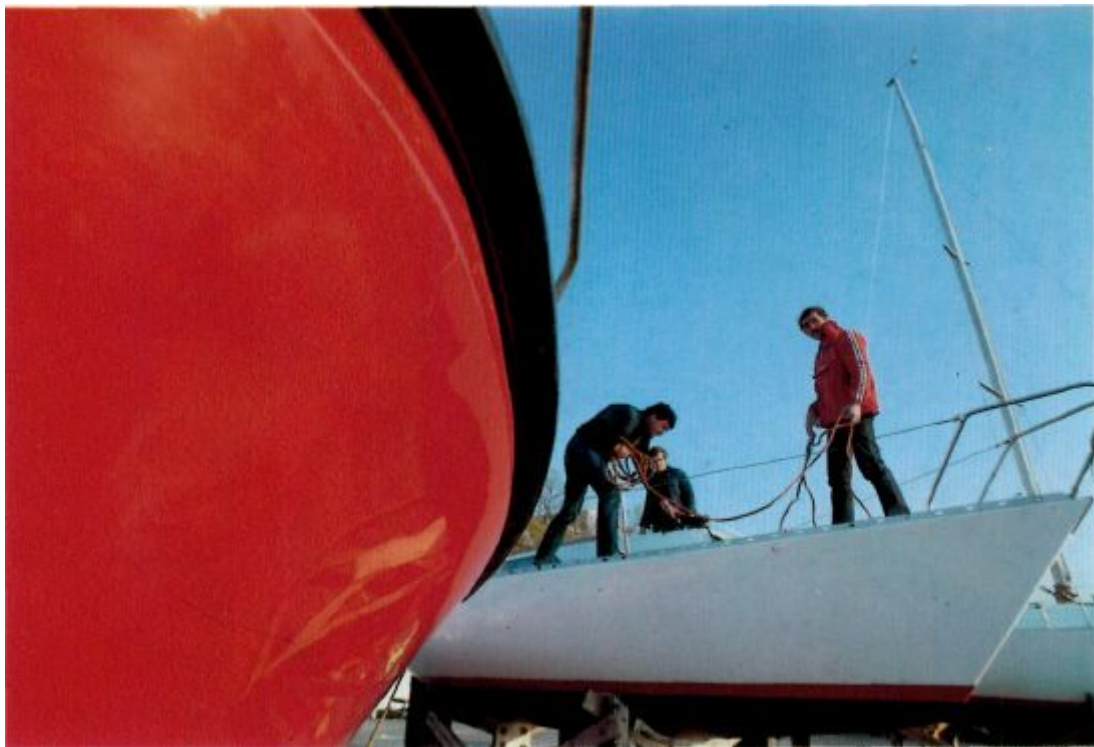
19

Пирамида изображенного пространства не всегда исходит от изобразительной плоскости под прямым углом - так, чтобы точка схода линий перспективы совпадала с центром этой плоскости. Запечатленные предметы иногда «уходят» вправо или влево, поднимаются вверх или опускаются вниз. В своем движении они увлекают за собой и «воздушное тело», ибо, как отмечает М.Шапиро, «пространство, окружающее фигуру, неизбежно воспринимается... как нечто, принадлежащее телу и сообщающее ему новые качества. Эстетическому взору тело, так же как и любой предмет, представляется включающим в себя окружающее его пустое пространство как сферу своего существования»¹⁷.

Из-за соотнесенности с предметами «воздушное тело» ощущается подвижным - устремленным туда же, куда устремлены и предметы. А поскольку динамичны основные компоненты изображенного пространства, то и в целом оно воспринимается динамичным. Эта динамика компенсирует неспособность фотографии воспроизводить физическое движение.

Пространственное движение. Альберти утверждал применительно к живописи, что «всякий предмет, покидающий свое место, может идти семью путями: во-первых - вверх, во-вторых - вниз, в-третьих - вправо, в-четвертых - влево, а также двигаясь отсюда туда или оттуда сюда и, наконец, в-седьмых, - двигаясь кругом»¹⁸. Альберти говорил это и об изображенных вещах, но слова его справедливы и в отношении пространства.

На снимке рижанина А.Акиса (21) пространство - вместе со стенами старинной башни - идет вверх; в кадре Б.Дворного (22) широкоугольная оптика заставляет его низвергаться под нижний обрез изобразительной плоскости. В «Пейзаже с лодкой»



(23) эстонского фотографа О. Кууса пространство течет «оттуда сюда». Водная гладь здесь контрастно разделена - на черную и светлую части. Светлая часть по тону близка «воздушному телу», образованному просветом между кустами. Благодаря общности тона пространство однородно - оно будто проходит между кустами и продолжается над водной гладью. Лодка превращена автором в светлую клинообразную форму, напряженно скользящую по темной поверхности воды. Тем самым изображается не просто лодка и катанье на ней - в кадре передано движение пространства. Оно течет издалека, стремительно вторгаясь в черноту первого плана.

На снимке Кууса движение пространства выстраивалось градациями светлой тональности. В «Куполе» В.Тимофеева (24) аналогичное движение передается цветом и линиями. Кадр можно счесть монохромным, но колористически он богат и разнороден, так как содержит в себе целую гамму нежных розовато-коричневых оттенков с вкраплениями оранжевых, синих и фиолетовых «брызг». Течение пространства вверх кажется мягким и плавным - мягкость эта задается полукруглыми арок, ритмичностью выступов между ними и оконными проемами. Общий цветовой тон «звучит» в унисон с плавностью линий, высветляясь по мере движения вглубь и вверх. Блики света на стенах, желтые и синие стекла в узких витражах, фиолетовые линии ажурной конструкции суть те акценты, которые подчеркивают колористическое единство композиции.

У А. Мацияускаса на снимке из цикла «Базары» (26) пространство уходит «отсюда туда». Репродукция шишкинских «Сосен», которую на стене избы демонстрирует продавец, оказывается тем самым «окном», с которым любая картина сравнивалась теоретиками живописи. Масштабность открывающегося в «окне» пространства подчеркивается взятым крупно лицом женщины. Благодаря сопоставлению лица и крохотных в сравнении с ним сосен пространство кажется далеко растянувшимся вглубь. Его

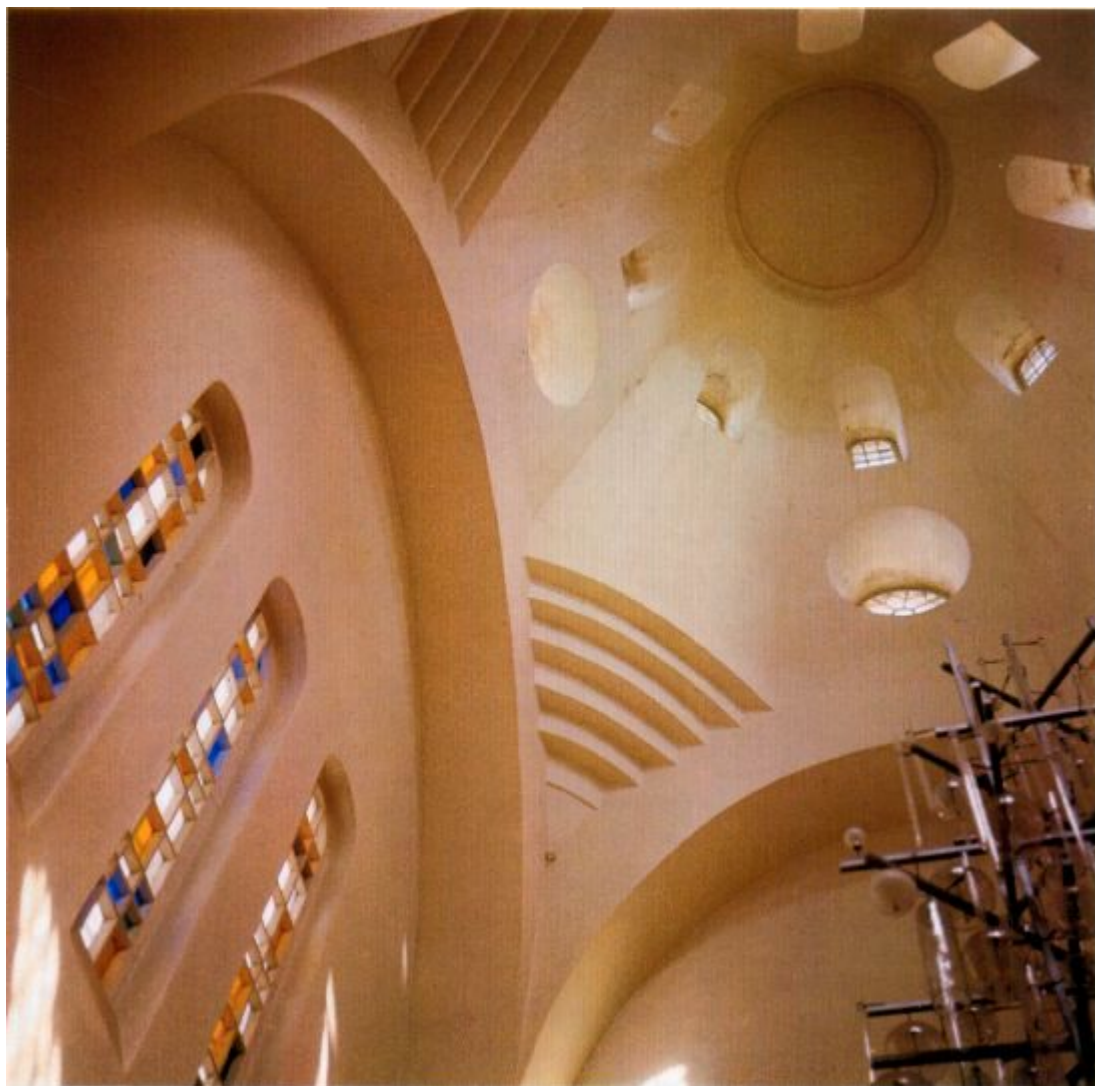


21 «уход» обозначен жестом рук продавца, придерживающего репродукцию. Следуя за жестом, взгляд смотрящего тоже устремляется вдаль.

И круговое движение - седьмое в списке Альберти - не чуждо светописи: у А. Суткуса на снимке из цикла «Встречи с Болгарией» (25) дорога и «воздушное тело», закругляясь, огибают скалу с прилепившимся к ней строением.







О двух направленностях движения следует сказать особо. В предыдущей главе шла речь о диагоналях - «подымающейся» и «падающей». А до того, в первой главе, мы разбирали снимки с мотивом деревьев, основываясь на семантике линий, уходящих вглубь, которую предложил Н.Тарабукин. Традиционное различие в диагоналях подъема и падения не совпадает с выводами Тарабукина, ибо его диагонали проходят не в изобразительной плоскости, а в трехмерном пространстве. От изобразительной плоскости, от ее правого и левого углов они лишь исходят, чтобы двигаться вглубь и вверх. Диагонали Тарабукина могут также исходить из глубины и, перекрещиваясь, двигаться к изобразительной плоскости.

Таким образом, получаются два основных направления - слева направо и справа налево. В том и другом случае совершаются двоякого рода движения - «отсюда туда» и «оттуда сюда». Любой из четырех видов движения вызывает у зрителя свой комплекс ощущений, то есть оказывается эмоционально значимым¹⁹.



25

Движение слева направо в глубину и вверх - самая активная, по Тарабукину, диагональ картины. Исследователь называет ее «диагональю борьбы», а в качестве примера указывает суриковское «Завоевание Сибири Ермаком». Здесь «идея борьбы, смысл наступательного движения, встречающего на своем пути большие затруднения, прекрасно переданы в композиции, внутреннее движение которой протекает вправо от



зрителя. Повернем эту картину, и мы тотчас же заметим, что активной стала сторона сибирских остяков, а казаки во главе с Ермаком не наступают, а словно только отстреливаются»²⁰.

Симметричная прямая, то есть начинающаяся справа и уходящая налево вглубь и вверх, противоположна «диагонали борьбы» также и по смыслу. Она пассивна и названа исследователем «диагональю ухода». Объекты, ориентированные в этом направлении, вызывают печаль, сострадание, грусть. Подобный эффект, по словам Тарабукина, свойствен многим произведениям живописи с левосторонним развитием композиции.

В случае диагоналей «борьбы» и «ухода» устремленность вдаль оказывает интенсивное воздействие на зрителя - возрастающее с углублением в картинное пространство. Напротив, объекты, появляющиеся из глубины, с приближением к изобразительной плоскости как бы успокаиваются. Оттого одну из «приближающихся» диагоналей - ту, что идет слева направо, Тарабукин назвал «демонстрационной», приведя в качестве примера опять же суриковское «Взятие снежного городка»: «Темой этого, очень бодро звучащего произведения является не борьба, а показ (демонстрация) ухарства, посмотреть которое сошлись и съехались односельчане»²¹.

Противоположна «демонстрационной», то есть устремлена справа налево, «диагональ входа», поскольку движение здесь, «начинаясь в глубине, нередко останавливается посередине картинного пространства, становясь завязкой действия, начало которого только намечено»²².

Вспомним, что Кандинский метафорически определил правую сторону изобразительной плоскости как «дом», а левую как «даль». Метафора эта справедлива и в от-





ношении пространственных зон: передний план в описаниях Тарабукина предстает как средоточие покоя, как «дом» - объекты сюда «входят» и «показывают себя». Глубина же равнозначна «дали» - с продвижением туда возрастает напряженность, интенсивно переживаемая зрителем.

Мысли Тарабукина применимы не только к движению объектов, но и к движению пространства. На снимке А.Картье-Брессона «Королевский дворец» (27) пространство, увлекаемое рядами деревьев, течет справа налево вглубь, по тарабукинской «диагонали ухода». «Течение» его ощущается по отражениям деревьев на мостовой, как бы чуть-чуть откидывающимся назад. Подобным же образом объект, движущийся навстречу солнцу, оставляет сзади свою тень. От снимка веет ностальгической грустью среди прочего и потому, что в композиции явственна «диагональ ухода».

Динамика присуща не только диагональным композициям. Шестигранник пространства, «вырубленный» изобразительной плоскостью, как бы составлен из нескольких слоев, по традиции именуемых планами. Обычно различают первый, или передний,

второй и дальний планы. Течение пространства от плана к плану зачастую также динамично. В снимке А.Слюсарева «Пейзаж» (28) подвижность пространства подчеркнута тем, что здесь «даль» и «дом» поменялись своими функциями. «Дом» не является тут средоточием покоя - напротив, как раз первому плану свойственна динамика, ибо пространство совершает в этом месте напряженный поворот. Второй план снимка занят деревьями, они разбиты на две группы - между группами имеется широкий просвет, через который видна мерная линия телеграфных столбов. «Воздушное тело» увлечено этой линией на зрителя, оно «вливается» в просвет и, выйдя на первый план, стремительно опрокидывается. В самом центре изобразительной плоскости, на покатом склоне - яма с водой. Тон водной поверхности столь же белый, как тон неба и дали. Из-за тональной однородности кажется, что пространство, двигаясь из глубины, вдруг делает поворот на сто восемьдесят градусов и «уходит» в яму. Его уход подчеркнут отражением одного из деревьев. Отражение прочитывается как знак того, что пространство опрокинулось в белую «дыру» на первом плане.

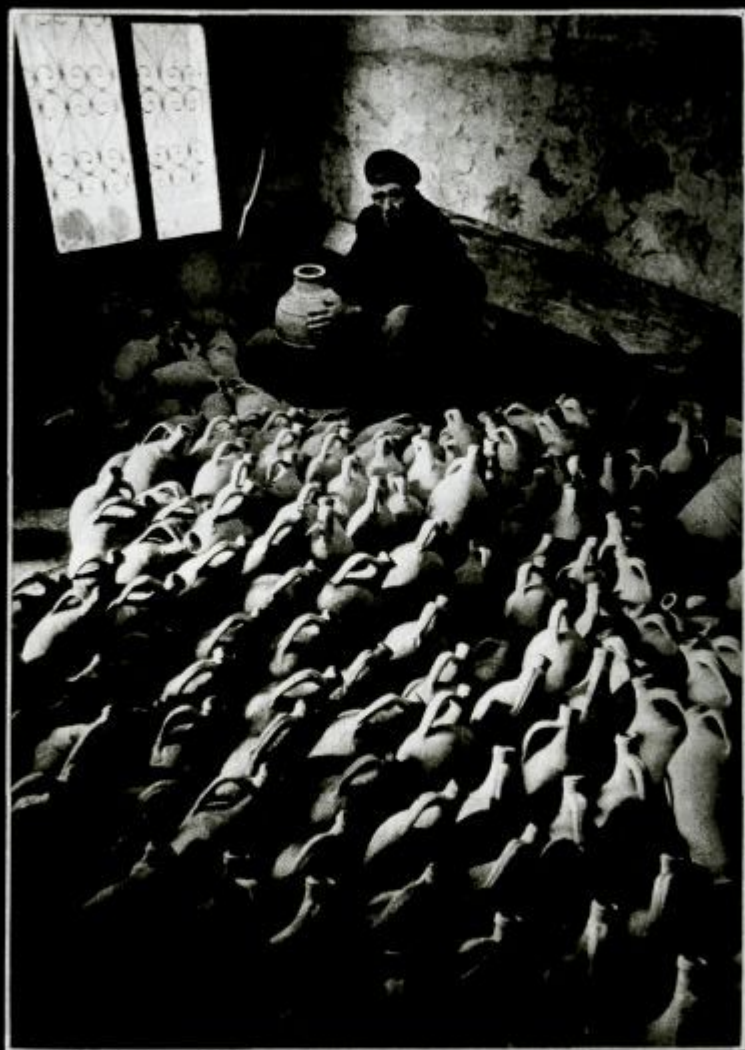
Динамизируя пространство, фотографии отнюдь не следуют известному изречению: «Движение - все, конечная цель - ничто». Их цель состоит в том, чтобы само пространство сделать экспрессивным элементом кадра, активизировать его в смысловом отношении. Любая динамика экспрессивна, и пространственная не является исключением.

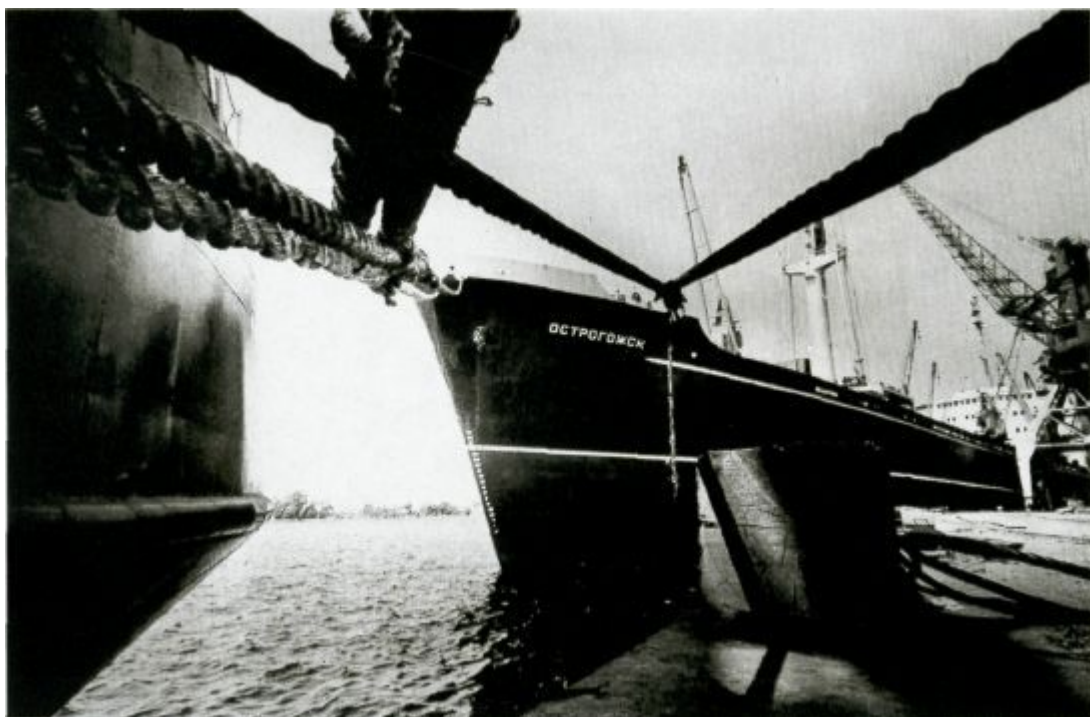
Благодаря ей «Гончар» Г.Арутюняна (29) приобретает метафорический смысл. Кувшины, вылепленные мастером-умельцем, словно бегут к своему создателю, как стадо овец к пастуху. «Бег» кувшинов и заставляет видеть в них живые существа. Динамика этих «существ» подчеркнута и внешним видом мастерской, которую преобразила короткофокусная оптика. Угол комнаты она сделала острее и как бы отодвинула - словно здесь изломалась стена под напором «стада» кувшинов.

Г.Бинде (30, 31) иначе семантизирует пространство - не стремясь к метафоричности. Сравним снимки, где запечатлен один и тот же мотив, однако - с разных точек. В первом случае «воздушное тело» кажется замкнутым - своими корпусами суда отрезали его от морских далей, сдавили и сдвинули на причал. Канаты, пассивно опускающиеся с носа корабля к причальной тумбе, рожают ощущение покоя, замершей динамики. Во втором снимке, сделанном с более близкой точки, канаты напряженно уходят за верхний срез кадра, просвет между судами расширился - морское пространство будто врывается в этот просвет и могучей волной движется на зрителя. Стремительно «несущиеся» канаты воспринимаются как выразители движения, как его силовые линии.

Целостность пространства. В кадрах, которые рассматривались, - сделанных и Бинде и другими авторами - явственна общая тенденция, а именно, стремление «обрабатывать» пространство, активизировать его в плане смысловом. Тенденция эта знаменательна.

Художественное произведение есть целостность. В изобразительных искусствах - это прежде всего целостность пространственная, ибо, как отмечал известный теоретик живописи А. Гильдебранд, «в картине... объединяющая способность принадлежит собственно пространственным ценностям»²³. Элементы изображения объединяются художником, чтобы суммировались впечатления от них, то есть ради цельности воздействия на зрителя. Именно своей целостностью изображение отличается от воспроизводимой реальности: «Дело заключается не в иллюзии, благодаря которой картину можно было бы принять за кусок действительности... но в силе той суммы возбуждений, которая объединена в картине. Именно посредством этой концентрации и обобщения в картине искусство может преодолеть раздробленное воздействие природы»²⁴.





30

В плане зрительном целостность достигается тем, что изображенные предметы перекликаются между собой. Гильдебранд пишет: «Для простейшего примера представим себе равнину. Ясно, что ее вид будет отчетливей, если на ней что-либо стоит, например, дерево, то есть перпендикулярный предмет. Благодаря тому, что на ней что-то стоит, сейчас же через это выказывается горизонтальное положение плоскости; можно было бы сказать, что она пространственно живет. Обратное, и дерево действует повышенным образом в своей стремящейся ввысь, перпендикулярной тенденции формы, благодаря горизонтальной плоскости»²⁵. То есть взаимоотношениями изображенных предметов, их контрастами и аналогиями пространство будто наполняется, «насыщается» и потому предстает перед зрителем как «некоторое общее возбуждение». Не внешний вид, а переклички предметов, эмоциональная суть их контрастов и аналогий делает изображенное пространство единственным, неповторимым. Так понимал его Фаворский, отмечавший, что «два человека в портрете – это не один плюс второй, а что-то совсем новое, что не принадлежит ни тому, ни другому человеку. Вероятно, это пространство, которое возникает между ними со всем своим эмоциональным содержанием»²⁶.

Пространственная целостность изображения есть композиция. Художниками она трактуется как «сумма возбуждений», как органичное единство выразительных элементов. В свете такого понимания следует оценивать и стремление фотографов к обработке пространства, отмеченное выше. Опирируя им, активизируя смысловые потенции пространства, фотографы добиваются его цельности, то есть создают композицию.

Тяготение к композиционности всегда было присуще светописю, но в разные эпохи ее развития реализовывалось различными методами. Смену методов не объясняют реалистическая и формотворческая тенденции Кракауэра, о которых уже говорилось. Обе тенденции, ничуть не меняя своей сути, пронизывают всю историю фотографии –



от рождения до наших дней. И коль скоро «прямая фотодокументация», по Кракауэру, эстетически безупречна и фиксация реальности дает высокохудожественный результат, то загадочной и подозрительной кажется упорная, безрассудная тяга части фотографов к формотворчеству. Ссылка на подражание живописи не проясняет существо вопроса. Зачем ей подражать, если прямая фиксация эстетически безупречна и снимки, полученные таким образом, высокохудожественны? Формотворцы у Кракауэра выглядят злобно близорукими, ибо не хотят замечать очевидное.

И.Маца несколько иначе осмысляет обе тенденции - как ориентацию на действительность и на личность художника. Формулировки советского исследователя, вероятно, более точны, однако не отвечают на главный вопрос: каковы причины возникновения той и другой ориентации? Почему они возможны и какая логика предопределяет их возникновение?

Обе тенденции можно понять в свете стремления к цельности. Если художнику наличные в данный момент в данном искусстве средства кажутся недостаточными для решения его композиционных задач, то он неминуемо обратится к другим искусствам. Или станет решать свои задачи, подчеркивая личную роль в их разрешении. Потому его картина или снимок покажутся ориентированными на личность художника.

В фотографии исторически менялось соотношение обеих ориентации - на действительность и на личность автора. Первая господствовала практически с момента зарождения светописы до первых десятилетий двадцатого века. Несовершенство фотографической техники предопределило господство первой тенденции - ориентации на действительность, ибо из-за технических трудностей точное воспроизведение видимого оставалось главной задачей.

Развитие техники освободило светописы от многих несовершенств и тем самым позволило фотографам свободно реализовать свои намерения, открыв широкий простор для ориентации на личность автора.

3. КОМПОЗИЦИЯ СНИМКА

Конструкция и композиция. В теории живописи так обозначались два этапа создания картины. Поначалу художник лишь намечает расположение фигур в будущем своем холсте; предварительно устанавливает их связи между собой и с фоном. На следующем этапе работы он выполняет задуманное «в материале» - в красках.

Различать конструкцию и композицию впервые стало искусствознание 20-х годов. Для Тарабукина, например, композиция являлась «только расчетом, внешним расположением элементов по принципу уравновешенности, имеющим целью заполнить живописное пространство... своего рода начертательной схемой», то есть первой, наметочной стадией работы. В результате второго, высшего этапа возникает конструкция, где «краска так обработана живописцем, что полотно представляет компактную массу мастерски обработанного материала»²⁷. Именно в конструкции и достигается органичная целостность произведения - благодаря тому, что приведена к единству («компактной массе») «материя» живописи - краски.

Так же соотносил оба уровня А.В.Бабичев, художник, скульптор и теоретик изобразительных искусств: композиция как «система расположения линейных форм на плоскости или объемных в пространстве» есть первая стадия организации материала; конструкция же («система строения формы, продиктованная ее техническими функциями и свойствами материала»²⁸) мыслилась как вторая стадия.

В.А.Фаворский, напротив, первичным уровнем, начертательной схемой полагал конструкцию; композицией же у него была конструкция, выполненная «в материале».

Параллельно искусствознанию и независимо от него литературоведение тех лет выделяло два уровня в словесном произведении - фабулу и сюжет. Фабулой считалась «совокупность событий в их взаимной внутренней связи»²⁹ - своего рода начертательная схема всего действия. Фабула легко поддается пересказу, в пересказе характеризуются персонажи и то, что с ними случилось. Сюжет есть более высокая стадия организации словесного произведения. Создавая сюжет, автор окончательно располагает события в определенной последовательности, не обязательно хронологической; вводит авторские отступления - не движущие действие, а потому неорганичные в фабуле; но главное - на сюжетном уровне реализуется авторский стиль речи. Потому сюжет, согласно Ю.Тынянову, - «это общая динамика вещи, которая складывается из *взаимодействия* между движением фабулы и движением - нарастанием и спадами стиливых масс»³⁰ (выделено в тексте. - В.М. и В.С.). Под стиливыми массами подразумевается словесный материал, а также интонационные и ритмические структуры. Если сопоставить фабулу и сюжет с двумя уровнями в живописи, ясно ошутится их полная тождественность. Как бы ни называли теоретики второй уровень живописи, суть его - в той же динамизации стиливых масс, определяемых линиями, цветом, тоном, колоритом. Динамизируя эти массы, художник приводит изображаемые предметы в соответствие между собой.

В фотографии, как и в других искусствах, наличествуют те же два уровня. А.Вартанов, например, выделяет в снимке «предметный состав (то, что снято в кадре)» и ощущаемый через посредство запечатленных предметов «характер авторской индивидуальности, интонацию художественного повествования»³¹. Эта личностная, неповторимая интонация реализуется в нарастаниях и спадах стиливых масс, свойственных фотографии, - в линейных и тональных структурах. Динамизировать эти структуры фотографу труднее, чем живописцу. Рассказанный Г.Франком эпизод съемки жизнерадостной девочки, которую аппарат, превратил в забитого Ваньку Жукова, свидетельствует о том, что не только фотограф оперирует стиливыми массами. В окошке видоискателя он определенным образом располагает фиксируемые предметы, создавая тем самым начертательную схему будущего кадра. Однако линейные структуры снимка зависят не только от автора - их предопределяет также оптика, влияющая на характер

перспективных соотношений. Техника в значительной степени детерминирует и тональные структуры посредством той же оптики и свойств фотоматериалов. Значит, техника не только фиксирует реальность, но также влияет на высший, стиливой уровень снимка. Потому автор не может выпустить из-под контроля «физику фотографического процесса» и должен полностью подчинить ее своей власти.

Искусствоведы 20-х годов предлагали считать высшим уровнем конструкцию - предложение это не пришло. Оттого мы будем называть композицией уровень, на котором приводятся в движение стиливые массы материала.

Живописная и фотографическая композиция. Единственность, неповторимость картины или снимка обеспечивается композицией, приводящей к особому в каждом случае «звучанию» стиливых масс. В результате длительной эволюции живопись сумела сделать эти массы гибкими, податливыми авторской воле. Гибкость красочных и линейных структур живописи знаменует собой высокую культуру изобразительного мышления. Возникновение фотографии не отменило и не разрушило эту культуру. Напротив, только на ее основе светопись и сложилась как искусство. Если бы изобразительные художества по-прежнему, как и до эпохи Возрождения, знали только канонические, «преднаденные»³² композиции, то фотография с нуля начинала бы искать приемы и методы приведения в движение стиливых масс. Но светопись возникла не на пустом месте, она застала высокую культуру изобразительного мышления, а потому воспользовалась накопленным багажом, адаптируя и приспособлявая имеющиеся методы к своим возможностям и потребностям.

Понятие композиции первым ввел в европейское искусствознание Леон-Батиста Альберти в «Трех книгах о живописи» (1436). Общность композиционных принципов живописи и фотографии явственно ощутится, если сравнить сказанное Альберти с практикой и теорией современной светописью.

Стиливые массы снимка образованы тональными и линейными структурами. Альберти в «Трех книгах...» поочередно рассматривает композицию поверхностей, композицию частей тела и композицию тел. Все эти виды композиции можно понять как линейные и тональные структуры.

Поверхность для Альберти - это «каждая часть, обладающая определенной светлотой и отделенная от более темной»³³. Современная фототеория такую поверхность назвала бы тональным пятном. Поверхность Альберти не является, следовательно, натуральным, «анатомическим» компонентом предмета; она подвижна; ее размеры и местоположение зависят от среды, от световых условий - с изменением их меняется и конфигурация поверхностей. В подлинной реальности эти метаморфозы выразительны и причудливы, потому Альберти советует учиться у природы, «следуя за тем, как... эта удивительная мастерица всех вещей, отменно komponует поверхность в прекрасных телах»³⁴. Природное освещение, непрерывно меняясь, изобретательно моделирует предметы - Альберти и предлагает постигать законы этой моделировки. Фотографу постижение их тем более необходимо, поскольку от распределения светлот и теней зависит конечный результат его работы: отчетливость и точность воспроизведения того, что снимается.

Вероятно, сочетания частей тела и сочетания тел разделены в «Трех книгах...» из-за пристрастия автора к методичности. На деле же в обоих случаях имеется в виду одно и то же - компоновка линий, поскольку оба типа сочетаний суть не что иное, как линейные структуры. Альберти указывает два принципиально разных критерия, на основе которых достигается гармоничность линейных построений: «Прежде всего надо следить за тем, чтобы отдельные члены хорошо соответствовали друг другу. Соответствовать же друг другу они будут в том случае, если они по величине, назначению, виду, цвету и тому подобному в свою очередь будут соответствовать единой красоте»³⁵.

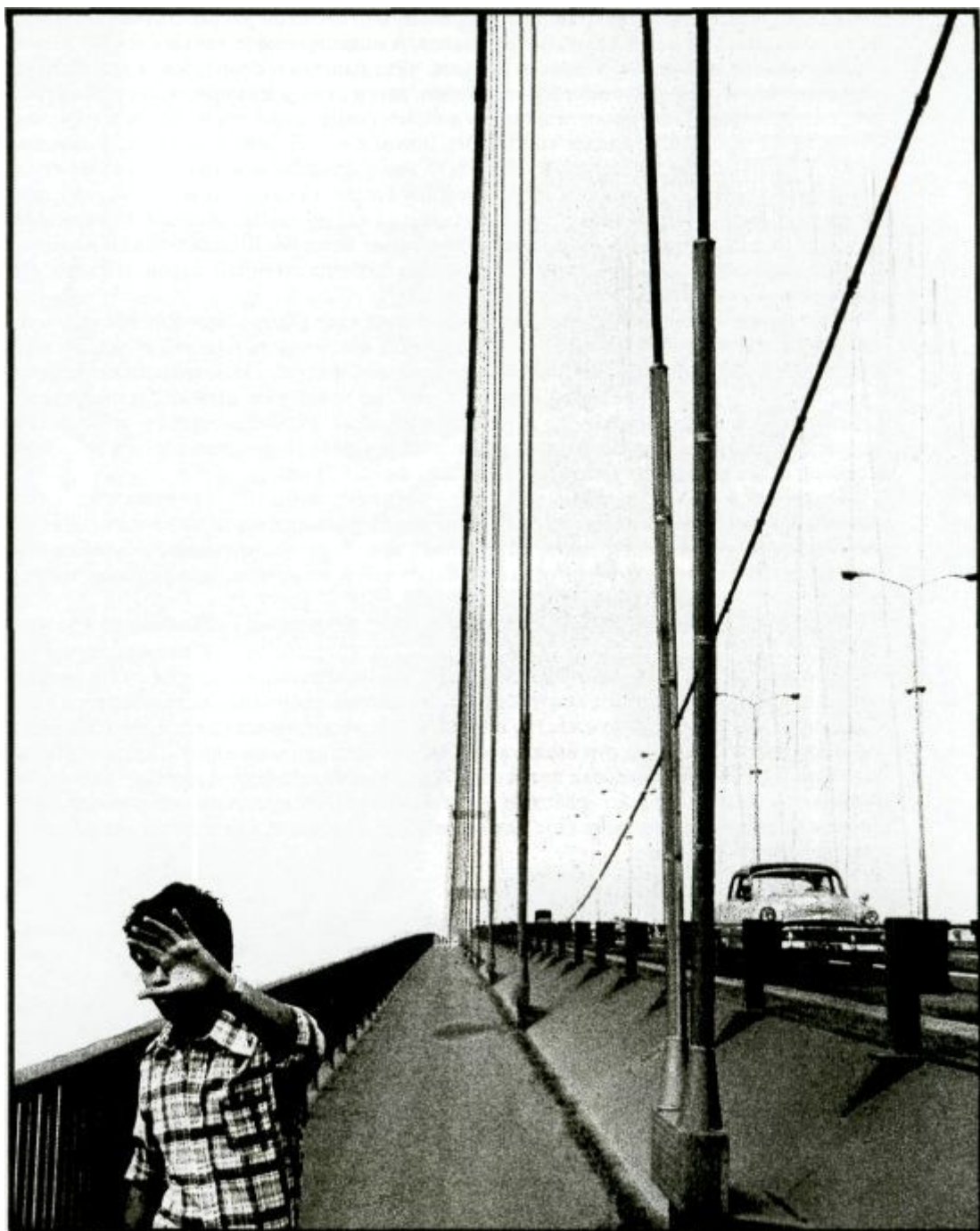
ИЛИ: «...тела должны быть согласованы друг с другом как по величине, так и по своим действиям»³⁶. Отсюда явствует, что одним из критериев сочетаемости является соразмерность, выражаемая количественно – этим и диктуется требование, чтобы изображаемые части тел и сами тела соответствовали друг другу по величине. Напротив, соответствие их единой красоте предопределяется не столько количественной мерой, сколько совпадением со всеобщими, утвердившимися представлениями о желаемом и должном. Совпадение это оказывается эмоционально воздейственным – рождает отклик в душе зрителя, о чем специально говорит автор «Трех книг...»: соответствуя «единой красоте», картина «будет казаться настолько нарядной и привлекательной, что порадуется и взволнует всякого зрителя, ученого и неученого»³⁷.

Знаменательно, что Альберти вообще не упоминает о цветовых структурах, хотя речь идет о живописи. При чтении «Трех книг...» начинаешь думать, что красочная выразительность для Альберти не существенна по сравнению с выразительностью линейной и тональной: «конечно... обилие и разнообразие цветов весьма содействует прелести и качеству живописи, однако мне хочется, чтобы и ученые признали, что высшее мастерство и искусство заключается в умении пользоваться белым и черным»³⁸. Из этих слов хочется сделать вывод, что если бы тогда изобрели черно-белую фотографию, Альберти признал бы ее художеством более трудным и более выразительным, чем многокрасочную живопись.

Композиционные структуры. Компонуя кадр, фотограф оперирует стилевыми массами. В черно-белой светописе они образуются линиями, тонами, а в цветной фотографии – еще и цветом. Эти виды выразительных средств автор соединяет в структуры – чешская фотографическая энциклопедия даже предпочитает говорить не о структурах, а о трех композициях снимка: цветовой, тональной и линейной³⁹.

Всякая структура имеет какой-либо организующий принцип. Для цветовой композиции, сказано в энциклопедии, он состоит в выборе колорита, с которым соотносятся и которому подчинены все цвета на изобразительной плоскости. В тональной композиции черно-белого снимка организующим принципом являются соотношения черного и белого – фотограф или подчеркивает контраст между ними, или, напротив, сглаживает, смягчает его. Что же касается линейной композиции, то она предопределена характером снимаемых объектов и положением их на изобразительной плоскости. В зависимости от преобладания тех или иных предметов возникают разные виды линейной композиции. Когда фиксируются объекты с подчеркнутой вертикальностью линий – высотные дома, фабричные трубы или элементы конструкции, как у В. Биргуса на снимке «Стамбул» (32), мы имеем дело с вертикальной композицией; если же преобладают линии горизонтальные (в равнинных пейзажах и т.д.), то и композиция будет горизонтальной. Кроме того, энциклопедия указывает еще композицию диагональную (объекты располагаются вдоль мысленной линии, соединяющей противоположные углы изобразительной плоскости); композицию лучевую (линии, мысленно проведенные от зафиксированных объектов, сходятся в одной точке, которая ощущается как центр изображения); композицию треугольную (зафиксированные объекты вписываются в треугольник) и композицию криволинейную (с преобладанием изогнутых, изгибающихся линий).

Создание выразительных линейных и тональных структур требует от автора упорнейшего труда. Примером его может служить работа чешского фотографа И. Еничека над кадром, в котором мастер хотел снять новый мост через Влтаву и лестницу, к нему ведущую. Еничек рассказывает: «Над фотографией «Лестница» я трудился около полугода – с января по июнь. Снимки не были импровизированными. Я не пропускал ни одной субботы, ни одного воскресенья, наблюдая еще новый тогда Либенский мост. Солнце с недели на неделю меняло формы этой... постройки. И я фотографировал



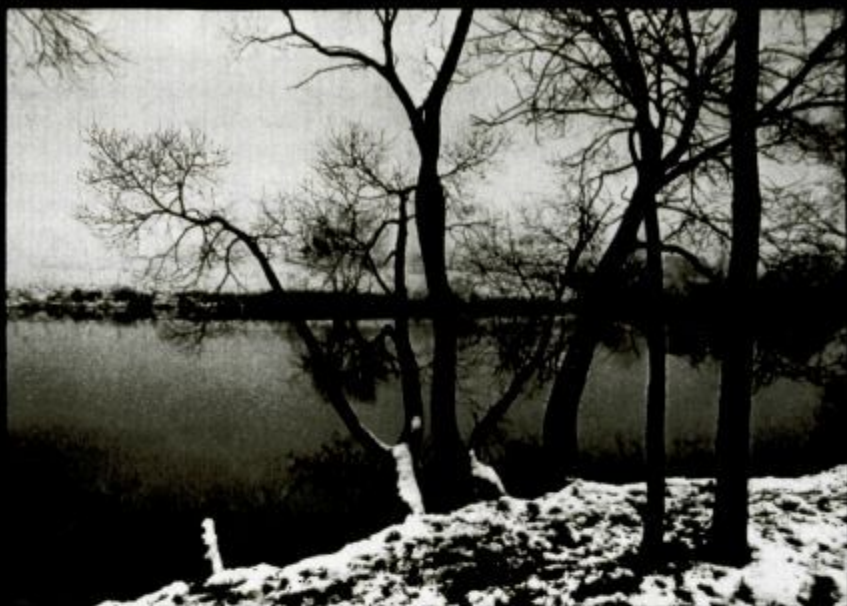
лестницу с облаками на голубом небе или когда оно целиком закрыто тучами...» Альберти советовал учиться у природы светотеневой моделировке поверхностей - Евичек, в сущности, так и поступает. Читаем дальше: «Размышляя о стаффаже, я решил посадить девушку на ограду лестничной площадки, затем ставил на первый, третий, четвертый, пятый марши. Заставлял ее двигаться по лестнице спокойным шагом и нажимал затвор, когда она приближалась ко второму, потом к четвертому и, наконец, к шестому маршу. Снимал девушку, когда в небе было мало облаков и когда от туч оно было грязно-серым. Ставил девушку к левой ограде и заставлял смотреть влево, вправо; опираться на ограду и читать книгу; снимал девушку в шляпке и без шляпки. Все повторялось с разными платьями - сероватым, красным, желтым. Шляпки тоже менялись. Желтое платье и кремовая шляпка наиболее подошли общей серой тональности снимка»⁴⁰.

Как видим, линейная и тональная организация кадра потребовала от мастера множества усилий. Евичеку хотелось, чтобы ритмика лестничных маршей определенным образом вписывалась в фон и чтобы силуэт девичьей фигурки выразительно сочетался с напряженным ходом лестницы, снятой снизу, от первых ступенек, а потому резко поднимающейся вверх вправо - по «диагонали борьбы». Работа Евичека - одно из свидетельств того, что старая проблема композиции, сформулированная еще в эпоху Ренессанса, актуальна и для молодого искусства фотографии.

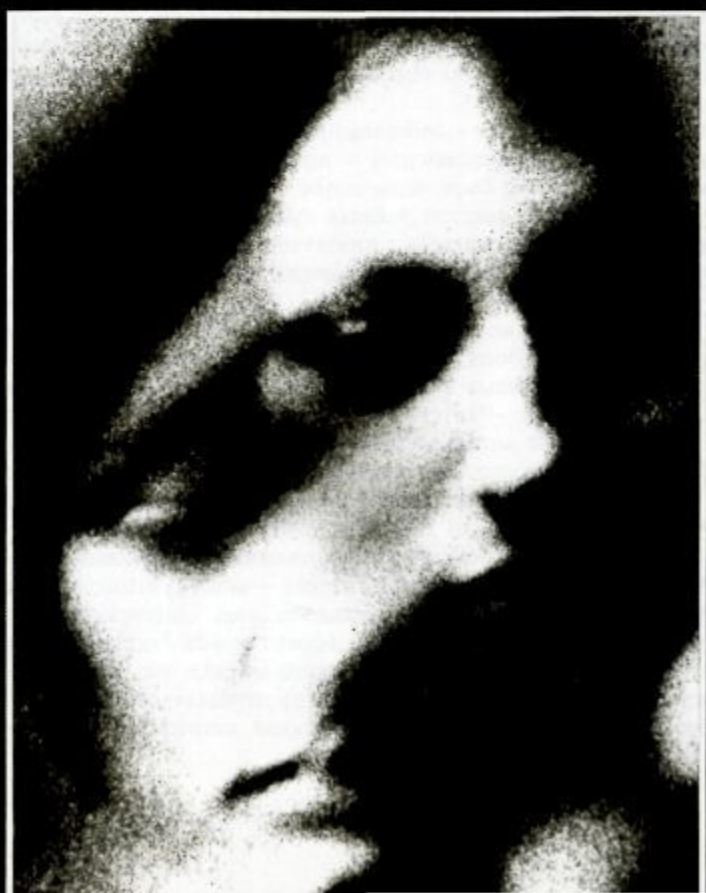
Особо актуальна эта проблема сейчас, - когда фотография все больше становится цветной. Переход на цвет неизбежно ставит перед фотографом новые задачи - автор снимка помимо линейной должен выстраивать и цветовую композицию, оттого в еще большей степени он вынужден обращаться к опыту живописи, для которой цвет - главное выразительное средство.

Теоретики изобразительных искусств считают, что цветовая композиция строится двояко: по принципу субординации и по принципу координации. В первом случае какое-либо цветовое пятно полагается главным, доминантным; все другие цвета соотносятся с ним, гармонируя или контрастируя. Напротив, координация реализуется в изображениях, содержащих множество градаций одного и того же цвета и тяготеющих к монохромности. Градации эти взаимосвязаны, скоординированы друг с другом. Но какому бы принципу ни следовал фотограф, все равно он подчиняет цветовую композицию смыслу снимка. Только «работая» на общую выразительность и содержательность изображения, цвет выполняет свое истинное предназначение как в фотографии, так и в живописи.

3



Образность



На шмуцтитуле:

Р.Линенис

Городской мотив

П.Шамк

Двойной портрет

в главе 3:

1 Л. Панкратова

Девочка с ромашками

2 В. Филонов

Внук

3 Е.Павлов

Из серии «Любовь»

4 ф.Дрткиол

Лодки

5 Й.Судек

В воскресенье после полудня
на Колинском острове

6 Я.функе

Неудобный сон

7 Я.функе

Композиция

8 Й.Судек

Натюрморт в стиле Навратила

9 Й.Судек

В сказочном саду

10 П.Кривцов

Пилотка брата

11 Н.Рахманов

Рыцарь

12 А.Кунчюс

Миска

13 А.Слюсарев

Зонт

14 А.Слюсарев

Окно

15 Р.Пачеса

Дверь

16 Я.функе

Старое железо

17 Т.Кальве

Автомобиль в парке

18 А.Будвитис

Телефон

19 А. Барейшис

Встречи на выставках (из серии)

1. ЧТО ЕСТЬ ОБРАЗ?

Традиционные определения. Снимок, как говорилось, является изобразительным высказыванием. Всякое высказывание сосредоточивает в себе три вида связей. Во-первых, оно соотносится с говорящим; во-вторых, с тем, о чем идет речь; в-третьих, с тем, кто высказывание воспринимает.

С реальными объектами, показанными на снимке, изобразительное высказывание связано тем, что сообщает о них те или иные сведения. Поскольку высказывание в себе их содержит, оно обладает смыслом. Связь же высказывания с автором ощущается по выбору предметов изображения, по их расположению, по «интонации». В изобразительной речи все эти факторы охватываются понятием композиции, которая, как и смысл, уже была предметом нашего рассмотрения. Нам остается, следовательно, сказать о третьем виде связи.

По отношению к адресату художественное высказывание выступает как образ. Психологи и эстетики к понятию образа нередко прибавляют уточнение: чувственный, поскольку внешний мир отражается в нашем сознании посредством органов чувств. При этом глаз регистрирует одни свойства объектов, ухо - другие, осязание - третьи. Каждый чувственный канал передает сознанию как бы свой вариант объекта, ибо «переводит» лишь те его характеристики, которые данным каналом регистрируются. Совокупность качеств предмета, воспринятых через какой-либо орган чувств, психологи и называют чувственным образом. Он складывается из ощущений, вызванных теми или иными качествами предмета, тем или иным аспектом его материального строения.

Психологи понимают образ и по-другому - как «неразрывную цельность элементов материальной структуры». Собираение элементов в целостность - коренное свойство человеческого восприятия: «Человек старается объединить... даже случайно разбросанные дискретные точки. Издавна человек, рассматривая звездное небо, находил образы Большой Медведицы, Кассиопеи и т.п.»¹. Тем самым, образ в этом втором значении есть обобщение чувственных данных - связывание, собиравание их в законченную систему.

Методы обобщения чувственных данных различны - отметим несколько типичных возможностей. Одна представлена выше - в приведенном примере связывания «дискретных точек» небесного созвездия в абрис медвежьей фигуры. Механизм обобщения состоит в том, что набор чувственных данных, поставляемых одной сферой реальности, связывается между собой в соответствии с объектом, принадлежащим совершенно другой сфере, иначе говоря, обобщение совершается благодаря сближению двух сфер реальности.

Другая методика связующим фактором делает эмоциональную реакцию воспринимающего. Какое-либо явление, какой-либо предмет на изображении или в подлинной реальности производят на нас впечатление, то есть вызывают определенное настроение. Все частности объекта при этом суммируются - не осознаются в своей отдельности. Впечатление порождается как бы всем объектом, взятым в его целостности. Примером обобщающей реакции может служить нарядность и привлекательность картины, к чему, по словам Альберти, должен стремиться художник.

Третья возможность обобщения - это логическое, отвлеченное понятие, посредством которого воспринимающий соединяет все наблюдаемое. Логика различает в названиях объектов две основные группы - имена конкретные (предметные) и абстрактные (отвлеченные): «Конкретное имя обозначает вещь, отвлеченное - признак (атрибут) той или другой вещи»². Иначе говоря, при абстрагировании в объектах выделяется какое-либо свойство; оно как бы отвлекается от материи, которой принадлежит, и превращается в самостоятельную, самодовлеющую сущность. Оттого признак, давший начало понятию, становится ведущим, доминантным, заслоняя собой все остальные.

Из сказанного следует, что психологи выделяют два типа образов - образ чувственный и образ-обобщение, то есть структуру, где разрозненные «дискретные точки» тем или иным методом сведены в целостность. Эстетика зачастую сближает художественный образ именно со второй разновидностью образов. Читаем, к примеру, в научном труде конца XIX века: «...искусство представляет сущность предметов, их идеи не отвлеченно, то есть не в суждениях, а конкретно, то есть в образах»³. Через семьдесят лет современный автор пишет буквально то же самое: в науке посредством понятия «вещь выражается в ее сущности, в общих главных... чертах, как бы очищенных от всего индивидуального, чувственно наглядного». Напротив, искусство не оперирует лишь «сухими» абстракциями - в художественном образе «сущность раскрывается опосредованно, то есть не прямо, а в неразрывной связи с индивидуальным обликом, внешностью, со всем тем, что «является» перед созерцающим и познающим данный предмет человеком»⁴.

Как видим, эстетика тверда в своих определениях - семьдесят лет особых корректив в понимание художественного образа не внесли. Главным его компонентом эстетики считают идею, сущность, то есть абстракцию, но как бы еще не абстрагировавшуюся, не «отвлечшуюся» от материи или, вернее, пребывающую внутри того, что «является» органам чувств.

Образность снимка. Попробуем в светописии поискать понятия, «облаченные» материей. Возьмем, к примеру, снимок Л.Панкратовой «Девочка с ромашками» (1). Рассмотрим сначала цветы. Рука девочки изогнута в локте и словно обнимает ромашки. Чашечки у них темны, чернота этих кружочков подчеркнута контрастирует с белизной лепестков, как бы стремительно разбегающихся в разные стороны.

Согласно Э.Гомбриху, известному теоретику живописи, изображенный предмет сходен с оригиналом, если в первом сохранено соотношение частей последнего. На снимке Панкратовой ромашки сходны с глазами: черные чашечки - это зрачки, а разбегающиеся лепестки - ресницы.

Кроме цветов на зрителя смотрят со снимка еще и глаза девочки. Взгляд их задумчив, чуть-чуть испуган и в то же время требователен, словно и не мы, зрители, должны вглядеться в девочку, а она - в нас. Между «взирающими» цветами и глядящей девочкой ощущается родство, сходство. Из-за этого родства неизбежно припоминается популярная фраза: «Дети - цветы жизни». Фраза не отождествляет напрямую детей с цветами, а как бы выделяет в детях определенные свойства: наше нежное, любовное к ним отношение и то, что в детях словно расцветает взаимное чувство родителей. Фраза, как и положено понятию, отвлекаясь от конкретных Машенок, Сашенок и Женечек, характеризует само детство, подчеркивая в нем ту атмосферу обожания, которой детство окружено.

Все подробности на снимке как бы подводят зрителя к формуле о «цветах жизни». Какую деталь ни возьми - волосы, плавно спадающие к плечу, нечетко смоделированную руку, легкий овал лица, перечеркнутый непокорной прядкой, - все это поддерживает, усиливает ощущение нежной прелести девочки. Такое же ощущение обычно ассоциируется у нас с цветами. Ромашки будто и даны для того, чтобы мысль зрителя направить в эту сторону, то есть, чтобы девочка, а через нее - и детство как таковое ассоциировалось с цветением.

Обратимся теперь к другому снимку - к «Внуку» В.Филонова (2). Зрительское внимание прежде всего привлекает здесь фигура мальчика. Вспомнив определения Альберти, фигуру можно счесть единой поверхностью, ибо по тону изображение ребенка отличается от всего остального на снимке. Лишь несколько деталей - разрез рта, опущенное веко, легкая тень на шее, складки маечки - чуть-чуть выделяются из общей белизны.





Внук на снимке Филонова, как и девочка у Панкратовой, вызывает ощущение мягкости и нежности, однако смысл мальчишечьей фугуры - иной. Бытовало когда-то латинское выражение «табула rasa», в буквальном переводе - «чистая доска», а фигурально - «чистая душа». Выражением этим обозначались люди неопытные, не вкушившие жизни; со временем, когда человек испытает горести и радости, победы и поражения, которые оставят на нем свои отметины, он уже не будет «чистой доской», а пока этого нет, душа человека и внешний его облик не испещрены письменами жизни, чисты. Понятие «чистая доска» и приходит на ум, когда глядишь на мальчика в кадре Филонова.

Оба снимка кроме общности мотива, каковым является детство, перекликаются между собой тем, что изображенное (или его часть) сводимо в краткую формулу, в понятие. Однако во многих снимках сделать это не удастся - даже кадр Филонова целиком не охватывается формулой «чистая доска», ибо в кадре наряду с ребенком есть дед. И если внук почти бесплотен, то дед подчеркнуто материален, кажется, можно пересчитать морщины, избороздившие его лицо. Старик сух, жилист, его взгляд задумчив, вероятно, старик размышляет о том, как пойдет у внука жизнь, что ждет его впереди.

Дед снят на фоне бревенчатой избы. Фактура стены столь же тщательно проработана, как и лицо человека. Трещины бревен подобны морщинам старика и так же облегают черный сучок, как морщины - глаза деда. Оттого на снимке предстает человек, пребывающий в своем мире - близком ему, естественном для него, органичном. Напротив, внук - «чистая душа» из-за своей белизны и бесплотности не гармонирует с окружением, не вписывается в него. Ребенку, по-видимому, органична другая реальность - страна мечтаний и фантазий, столь же эфемерная, столь же бесплотная, как и фигура на снимке.

Кадр Филонова допускает такую интерпретацию, но не противоречил бы, конечно, и множеству других. Они возможны, ибо автор снимка не столько выражает суть того или иного объекта, как требует бытующее определение образа, сколько строит сложный сюжет, не укладывающийся до конца в готовую формулу. Потому зритель должен пристально в снимок вглядываться - оценивая каждую деталь, выявляя ее смысл, чтобы мысленно обобщить увиденное.

С такой задачей зритель ныне сталкивается довольно часто. Иные фотографии вообще противятся «укладыванию» изображаемого в понятие, как, например, итальянец К.Гарруба, заявивший в интервью: «У меня никогда не было намерений обобщать, создавать абстракции. (...) Когда ... я снимаю обнявшихся юношу и девушку в парке или кафе, я не думаю о том, чтобы сфотографировать любовь, я хочу снять именно эту пару. Любовь - настолько абстрактное слово, что даже в слове нужно множество других слов, чтобы его объяснить. Было бы банальностью, если бы я, указывая на эту пару, сказал бы прохожему: «Смотрите, любовь». В действительности эта обнявшаяся пара в парке или кафе - особенная пара, единственная среди множества других... и в данный момент, в данной стране настолько конкретная, что предполагает... свою особую реальность. И, уважая эту реальность, восприимчивый фотограф должен найти секунду, чтобы запечатлеть момент истории этой пары. Тот момент, который в сотую долю секунды был остановлен... и способен теперь воссоздать и прошлое и будущее»⁵.

«Антипонятийный» пафос Гаррубы привлекателен, но ныне фотографии реализуют не только избранный итальянским мастером метод. Юноша и девушка на снимке Е.Павлова из серии «Любовь» (3) действительно пребывают в «своей особой реальности». Она обобщена, абстрагирована. Светлое, колышющееся марево на втором плане знаменует текучесть, подвижность этой реальности. Кажется, все в ней должно быть преходящим, временным. И чувство, связавшее молодых людей, может угаснуть - на то намекает ограда могилы и крест за ней. Этой текучести, мимолетности противо-

стоит рама, как бы превращающая зафиксированный момент в картину. Любая картина увековечивает изображаемое событие, поскольку вырывает его из бега времени. В отличие от Гаррубы, Павлов изображает не какое-то мгновение любви конкретных молодых людей, но вечность любви.

Образ чувства не зафиксирован, а создан фотографом, который не чуждается в данном снимке отвлеченности и метафоричности.

Неисчерпаемость образа. Если на снимке не даны абстрактные сущности, это не значит, что в кадре отсутствует образ - он просто оказывается иным по характеру и строению. В любом случае образ есть познание действительности. Согласно известному психологу Дж. Брунеру, познавая, человек совершает выход за пределы полученной информации. Мысль о выходе столь важна для ученого, что стала подзаголовком его книги «Психология познания»⁶. Выход, как показывает Брунер, совершается двумя путями. Во-первых, он реализуется при посредстве понятия, которым обозначаются признаки, общие для некоторой группы предметов и «при наличии этих признаков у нового встреченного примера (можно) заключить, относится ли этот пример к данной категории или нет»⁷. «Подключая» предмет к определенной категории, воспринимающий как бы возвышается над частными его особенностями, то есть выходит за пределы единичного.

Однако подобное отвлечение от особенностей не всегда эффективно в познавательной деятельности. Скажем, в описании какого-либо явления или события нельзя обойтись только лишь абстракциями - описание должно содержать эмпирические, конкретные факты. Но и тогда, полагает Брунер, описание можно свести «к такой совокупности высказываний, которая позволит... выйти за пределы» эмпирии, отчего описание примет вид «минимального набора утверждений, обеспечивающего... воссоздание максимального числа неизвестных фактов»⁸.

Следовательно, этот вариант «выхода» состоит в том, что за работу принимаются воображение и разум воспринимающего. С их помощью получатель информации делает выводы из сообщения, расширяет его смысловые границы сведениями, хранившимися в памяти, обогащает аналогиями и ассоциациями, порой - самыми отдаленными. Основной задачей «минимального набора утверждений» является тем самым включение на полные обороты логических и ассоциативных способностей воспринимающего.

Функция художественного образа - та же. Эйзенштейн, например, считал его «результатом, как бы сдерживающим сонм готовых разорваться динамических (метафорических) *потенциальных* черт»⁹. Образ для Эйзенштейна - это максимальная насыщенность информацией краткого фрагмента произведения. В зрительном изображении или в развертывающемся повествовании такой фрагмент и порождает затем «максимальное число неизвестных фактов».

Аналогично понимают образ многие мастера светописа. Фотограф С. Циханович рассказывает, например, в журнальной статье о поездке на Чукотку. Природа полуострова поразила его: «...окружающий мир был пестр и ярок. Нужно было лишь найти подходящую форму, те рамки, заключив в которые какую-то деталь, характерную черточку, частичку этого мира, мы не потеряли бы целостности впечатления. Я долго пытался снять кадр, в котором была бы вся Чукотка»¹⁰. Цель, которую ставил перед собой фотограф, очевидна. Он хотел найти «такую частичку этого мира», которая была бы максимально выразительна, то есть привела бы воображение в действие с такой силой, что снимок показался бы зрителю неисчерпаемым содержательно. Желанный кадр Цихановичу запечатлеть не удалось. Для нас тут важна не сама неудача, а тенденция - стремление создать «сонм... потенциальных черт», который зрительское воображение развернуло бы в картину «всей Чукотки».



Такое стремление присуще не одному лишь Цихановичу. Й.Судек, выдающийся чешский фотохудожник, вешал новый кадр на стену и считал его хорошим, если за полгода тот не успевал наскучить. Или в журнальном очерке об одном из современных фотографов читаем: «Когда-то давно она решила сделать снимок, чтобы повесить его у себя в комнате... Задачу для себя (она) сформулировала так: снимок никогда не должен надоедать, но всегда создавать и будить разные настроения и мысли...»¹¹. Если кадр выражает лишь абстрактные сущности в «облачении» конкретики, то не сможет долго «будить разные настроения и мысли». Когда зритель распознает эти сущности, воздействие кадра исчерпается.

Оба мастера, упомянутые выше, напротив, жаждут длительности воздействия. Потому снимок для них - и впрямь «сонм... потенциальных черт», которые зритель не перестает делать актуальными, реальными, общаясь с ним долго, получая все новые и новые впечатления. Для художественного образа, в отличие от любого «минимального набора утверждений», бытующего вне искусства, и характерна эта максимальная воз-
действенность.

Светопись, дитя техники, отличается от живописи «физикой фотографического процесса». Но коль скоро фотографии хотят, чтобы снимок долго рассматривался, то образный кадр, по существу, равноценен произведениям другого изобразительного искусства. Именно о подобной их неисчерпаемости писал А.Федоров-Давыдов, называя это свойство «картинностью». Содержание живописного полотна, подчеркивал исследователь, «открывается зрителю в процессе рассматривания... Кажется, что слой за слоем снимается прозрачная пелена и ты все более и более проникаешь вглубь кар-

тины... Благодаря этому содержание изображения, жизнь образа постепенно развиваются по мере все более внимательного всматривания... Это постепенное развитие образа, его бытие во времени составляет один из основных признаков картинности, давая возможность смотреть произведение много раз, подолгу, бесконечно расширяя его содержание»¹². Так как произведения двух искусств - живописи и фотографии - требуют аналогичных усилий от воспринимающего, то для зрителя принципиальной разницы между ними нет.

2. ЭВОЛЮЦИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ

Три подхода. Образ являет собой «сонм... потенциальных черт». Способы создания таких «сонмов» различны, хотя в принципе сводимы к трем основным. Сначала представим эти способы на материале живописи. А.Федоров-Давыдов, анализируя эволюцию русского изобразительного искусства в конце XIX - начале XX века, показывает, что после господства жанровой картины (особенно у передвижников) ведущее место занимает пейзаж, вскоре уступая главенствующую роль натюрморту. Движение от жанровой картины к натюрморту есть, согласно Федорову-Давыдову, движение от сюжетности через «полусюжетность» пейзажа к бессюжетности натюрморта.

В связи с двумя последними видами картин исследователь говорит о пейзажном и натюрмортном подходе к материалу. В жанровом полотне изображенные персонажи являются участниками какого-либо события. Оно и оказывается смысловым центром изображения. Антураж играет здесь лишь вспомогательную роль - интерьер, предметы обстановки, природа выступают как бы на вторых ролях, добавляя те или иные краски к смысловому центру, каковым является событие.

Напротив, при пейзажном подходе функции окружения повышаются - оно оказывается столь же значимым, как и участники действия, а порой даже превосходит их по значимости. Конечно, фигуры действующих лиц не теряют свой смысловой «вес», но уже не обязательно оказываются главными, становясь одной из частей композиционного построения, то есть ансамбля, созданного всем изображенным. Такая ансамблевость и есть, согласно Федорову-Давыдову, наиболее характерная черта пейзажного подхода. Подобный подход реализуется не только в чистом пейзаже, но и в жанровой картине, в портрете, даже - в натюрморте. О пейзажном подходе следует говорить в том случае, если среда является активным смысловым фактором, то есть когда окружение не столько комментирует изображаемый объект, сколько демонстрирует собственную значимость и определенным образом «освещает» при этом изображаемые вещи.

Событие, в котором участвовал предмет, «поворачивало» его к зрителю той стороной, которая самому событию необходима. При пейзажном подходе предмет демонстрирует те характеристики, которые необходимы ансамблю. При натюрмортном же подходе предмет воспринимается как самоценный - обладающий собственной выразительностью, независимой от сюжета и ансамбля. **Натюрмортный** подход, по Федорову-Давыдову, есть «такое художественное восприятие и трансформация внешнего мира, при которых художник берет предметы (безразлично, «одушевленные» или «неодушевленные») в изолированном от среды и отвлеченном от их... функций виде и комбинирует их в новых, свободных от природной значимости этих предметов сочетаниях. Эти сочетания могут быть или не быть сюжетно мотивированы, но если даже такая мотивировка и имеется, ее **сюжетный** смысл лежит вне первоначального смысла комбинируемых предметов»¹³.

Ту же изолированность предмета отмечает в русском натюрморте начала века и другой исследователь: вещь «становится не зеркалом быта, не отражением привычек и вкусов ее владельца, но и не украшением только, не декоративной ценностью. В ней



нащупывается какой-то собственный смысл, чуть отвлеченная логика ее конструкции, пластики, отношений с окружающим пространством»¹⁴.

Будем считать на основе сказанного, что три основных метода, которыми создается образ в живописи, - это жанровый, пейзажный и натюрмортный подходы. В движении от первого к последнему повышается роль выразительных возможностей самой живописи. При жанровом и пейзажном подходах экспрессия в большой мере зависит от события и композиционного ансамбля. И то и другое оказывается для художника подмогой, поскольку интерпретирует предмет, «поворачивая» его нужной стороной. Натюрмортный подход лишает автора такой подмоги. Экспрессивные элементы предмета художник в данном случае выражает лишь «природными» средствами живописи - линией, колоритом, тоном. Именно потому для новых тенденций в русском искусстве конца XIX - начала XX века характерен, как указывает Федоров-Давыдов, «рост живописности»¹⁵.

Светопись XIX века. Фотография также освоила эти подходы к материалу, однако путь к ним у светописи был самостоятельным. Когда в середине прошлого века жанровая живопись переживала взлет, фотография при всем стремлении к «жанровости» вынуждена была решать другие проблемы. Одной из них была передача глубины. Старые снимки кажутся плоскостными - воздушная среда и световые условия не ощущаются в них; запечатленные фигуры и вещи словно пребывают в искусственной среде - безжизненно ровной и однородной, как бы застывшей. Когда смотришь на эти снимки, чудится, что в запечатленном пространстве вообще немислимо какое-либо движение - ни физическое, поскольку выдержки были огромны, ни движение зри-

тельского взгляда вглубь, поскольку фиксируемые вещи и фигуры зачастую помещались на фоне стены или плоского задника.

Тогдашнее фотографирование красноречиво характеризует приведенный С. А. Морозовым рассказ о том, как русский светописец А. Карелин снимал в Нижнем Новгороде заезжего высокого гостя - герцога Эдинбургского. Герцог и сам был фотографом-любителем, а потому знал свойства тогдашних объективов - они давали слишком большие перспективные сокращения. У сидящего человека ноги могли оказаться непропорционально большими, а откинута голова - чрезвычайно маленькой. Придя к Карелину, герцог расположился в кресле, положив ногу на ногу, - он надеялся посрамить хозяина. Однако в готовом снимке диспропорций не было. Немирович-Данченко описал этот случай в путевых заметках «По Волге», не скрывая восторга: «Повторяю, нужно самому видеть, чтобы поверить этому»¹⁶. Верная передача объемов казалась чудом на фоне царившей тогда плоскостности.

В живописи конца XIX века, замечает Федоров-Давыдов, приход новых тенденций означал «замену господства проблемы объема господством проблемы пространства»¹⁷. Последнюю - еще при «господстве проблемы объема» - фотография решала особым методом: монтажом. В многофигурных композициях О. Рейландера и Г. Робинсона, где объекты располагались в разных пространственных планах, воедино сводились отдельно снятые кадры. Пикториализм (иначе называемый фотоимпрессионизмом), сменивший монтажные методы, проблему пространства, характерную для пейзажного подхода, сделал главной и действительно господствующей.

Формы, которые в светописе принимали пейзажный и натюрмортный подходы, попробуем показать на примере творчества Й. Судека и Я. Функе - двух выдающихся чешских фотохудожников. Функе умер сравнительно молодым в 1945 году. Судек профессионально стал заниматься светописью в начале 20-х, когда пикториализм уже клонился к закату. Снимал Судек до середины 70-х - более полувека. Чешского мастера можно считать персонифицированной историей фотографии нашего столетия, ибо работы Судека - красноречивое свидетельство ее эволюции.

Пикториализм. Стилистику, присущую этому течению, рассмотрим на конкретном примере, взяв снимок Ф. Дртикола (4), одного из ведущих чешских пикториалистов того времени. Кадр не имеет названия, это речной или озерный пейзаж с лодками и причальными столбами.

Как отмечалось, пикториалистов звали еще фотоимпрессионистами в силу предполагаемой их близости к стилистике этого живописного направления. Рассматриваемый кадр имеет с ней мало общего. Живописцы стремились к точной передаче состояния световой среды - в известных циклах Клода Моне («Руанский собор», «Стога») воспроизводятся даже изменения этих состояний. У Дртикола освещенность среды намеренно изменена. Обычно водная гладь на снимках оказывается более темной, чем небо, - в его кадре небо темней воды. Масляный способ печати, примененный фотографом, облегчал подобные трансформации.

Искажение тонов у Дртикола знаменательно: оно свидетельствует, что основные усилия автора направлены на «обработку» пространства. Рейландер и Робинсон, «монтажисты» 50-70-х годов прошлого века, соединяли в одном кадре несколько негативов и тем строили пространство в глубину. Более совершенная техника позволяет Дртиколу не прибегать к таким сложностям. Пространство у него глубинно, оно как бы течет за левую кромку кадра; перспектива здесь ощущается благодаря корпусам лодок и загородки, разделяющей причалы. Но Дртикола интересует не глубина пространства, а его выразительность.

При масляном способе печати необходима кисть: ею наносится краска. Небо и вода у Дртикола имеют живописную фактуру - серые тона будто прописаны на свет-

лом грунте кистью. Серый тон клубится - то сгущается в иных местах, то разрежается, открывая грунтовку. Из-за этой неоднородности пространство кажется нервным, напряженным, хотя на самом деле эта напряженность сотворена фотографом.

Живописный импрессионизм явился завершением традиции, для которой свойственно, по словам П.В.Флоренского, стремление создавать «сильное» пространство, где «вещи растягиваются... как дымовые призраки», а материальная их «начинка» словно растекается в густой и вязкой массе, каковой пространство ощущается»¹⁸.

В снимке Дртикола силуэты причальных столбов отчетливы, но колеблющимися, растекающимися оказываются их отражения в воде. Речная гладь предстает перед зрителем не как вода, но как густая клубящаяся масса, способная растворить и впитать в себя материальную «начинку» предметов.

Анализируемый кадр типичен для пикториализма как течения. В отличие от живописного импрессионизма в пикториализме не стремились точно передавать состояния световой среды и моментальные их трансформации. Однако оба течения сближаются на другой основе - и там и здесь «сильное» пространство доминирует над «ослабленным» предметом, который в нем растекается, теряет определенность формы. К такой доминации фотография пришла, не подражая слепо живописи, а по внутренней логике своего развития: когда светопись научилась воспроизводить объемы и глубину, то естественным и неизбежным оказался следующий шаг - стремление обрабатывать пространство, делать его выразительным.

Оттого у пикториалистов, ориентированных на обработку пространства, пейзаж оказался ведущим жанром. Однако для их подхода к натуре не свойственна ансамблевость; на первый план они выдвигали единственный фактор - пространство, обладающее мягкой, неагрессивной, однако настойчивой «силой», способной разять, размыть любую предметную форму.

В ранних снимках Судека, - несомненно, пикториалистских - пространство тоже предстает «сильным». В его работе «В воскресенье после полудня на Колинском острове» (5) кроме «благородной техники» печати использовано другое фирменное средство пикториалистов - мягкорисующая оптика. Остров этот был излюбленным местом отдыха горожан. Обилием света, размывающего фигуры, Судек передает здесь основную, главную «силу» среды - ощущение жаркой, ленивой истомы, органично присущей поре отдыха.

Предметность пространства. С пикториалистским подавлением предмета резко контрастировала определенная тенденция в чешской живописи. В ней все настойчивее пробивало себе дорогу такое «художественное восприятие и трансформация внешнего мира», которое Федоров-Давыдов назвал натюрмортным подходом. Чешские художники тоже стремились нащупывать в предметах «какой-то собственный смысл, чуть отвлеченную логику... конструкции, пластики, отношений с пространством». Один из таких художников, Э. Филла, впоследствии - друг Судека, заявлял в 1911 году: «...мы требуем, чтобы изображаемый предмет был очищен от всех излишних и несущественных элементов... и чтобы художник достигал интуитивного вчувствования в вещь ради осознания только ей присущих, единственных и невыразимых в слове черт»¹⁹. Через несколько лет Филла опять говорит о «голой вещи, очищенной от всех безумных тенденций человеческой страсти к сюжетам и от высокомерия, - вещи, которая благодаря своей простоте может... стать стимулятором творческой работы»²⁰.

Новый подъем интереса к «самой» вещи связан с особым течением в чешском искусстве 20-х годов - с поэтизмом. Теоретик течения К.Тейге, помимо прочего занимавшийся и фотомонтажом, писал тогда: «...поэзия - особое качество вещей и функций; оно существует и за пределами искусства. Вне области художественного и поэтического производства есть поэтические предметы и поступки, поэтические



5 жизни и поэтические существа. Супремация поэзии проявляется в том, что ею может быть все - каждое свободное и необходимое деяние человеческого духа, каждое... свершение, каждая реакция нашей чувственности»²¹.

Иначе говоря, действительность для «поэтистов» как бы чревата невиданными возможностями, головокружительными перспективами; любая вещь и явление содержат «поэтическое электричество» (Тенге), и задача художника - уловить это электричество, настроившись на него.

Пикториализм с его размытостью форм вопиюще противоречил духу 20-х годов, появившимся тогда новейшим идеям и характерной для живописцев, близких Судеку, устремленности к «голому» предмету. Новый подход Судека и Функе вел к пересмотру пикториалистской поэтики - к высвобождению предмета из-под власти «сильного»



пространства. Одним из импульсов, который побудил молодых фотографов к пересмотру, стали работы Д. Ружички, находившегося под влиянием Стиглица.

В чем заключалась новизна его работ по сравнению с царившим тогда пикториализмом? В обзоре одной из выставок Ружички критик писал о пейзажном снимке с деревом на морском берегу: «Я смотрю, смотрю ... форма кроны меняется, а с нею - само дерево и пейзаж. Оно превращается в огромную, гигантскую птицу. Орла? Грифа? Кондора?»²² В подобном же духе высказывался и сам Ружичка: «Белая плоскость - это еще не снег. Также и в зимних кадрах меня интересуют качества поверхности вещей; снег же - не качество вещей, не фактура поверхности, плоскости. Снег есть нечто большее. Снег - это *чудовище*, которое лежит на земле» (курсив в тексте. - В.М. и В.С.)²³.

В пикториалистском снимке, подобном пейзажу Дртикола, «сила» пространства выражена внешне; она существует как бы помимо вещей, пребывает в химически чистом виде. Метафоры же, употребленные критиком и самим Ружичкой, означают, что пространство в новой фотографии, пришедшей на смену пикториализму, опредмечивается, то есть воспринимается как предмет.

Фаворский отмечал, что в изображении реализуется диалектика предельного и беспредельного, а иначе говоря, - предмета и пространства. Предмет ограничен в своих размерах и объеме, потому он пределен. Пространство же не знает этих ограничений и оттого беспредельно. Вместе с тем соотношение предельного и беспредель-

ного может быть перестроено, перевернуто. Пусть предмет и ограничен, однако он «оказывается беспредельным через свою функцию, через свою глубину или через свой материал, через который он принадлежит к какому-либо материку». Более того, он зачастую беспределен в плане смысловом - устремление живописцев к «обнаженной вещи» предполагало ее многозначность. В свою очередь пространство, являясь беспредельным, в изображении «метрически и ритмически измеряется и, следовательно, уже носит в себе как бы зародыш предмета»²⁴. Кроме того, и семантически оно может быть предельным - если в пространстве выделяется и подчеркивается лишь какая-нибудь его характеристика.

Пространство у Ружички не представало как густая, бесструктурная масса, оно выстраивалось вещами, зафиксированными объектами. «Сила» его тоже не давалась открыто, то есть не воспринималась лишь в виде напряженных сгущений тона, как у Дртрикола; сила эта ощущалась опосредованно - по искривленным и вытянутым ветвям дерева на морском берегу. Стихии, бушевавшие в пространстве, снова и снова обрушивались на дерево, деформируя его. Через форму дерева пространство осознано в одном качестве: в своей агрессивности. Потому критик ассоциирует его с хищной птицей - орлом, грифом, кондором. Этими ассоциациями пространство исчерпывается качественно и, следовательно, опредмечивается.

Именно смысловая опредмеченность пространства у Ружички и повлияла, вероятно, в первую очередь на Функе и Судека, пытавшихся отойти от пикториалистской поэтики. А.Дуфек, автор предисловия к альбому фотографий Функе (1979), называет один из снимков - «Неудобный сон» (6) - выдержанным в стиле Ружички. Пространство сложно выстраивается здесь зафиксированными объектами - ступеньками лестницы, стеной здания с выступающим углом. Он мощно выделяется и как бы тянется к изобразительной плоскости, а стена прижимает к ней пространство, словно давя на него. Кажется, что сидящему на ступеньках юноше, видимо, безработному, тесно и неуютно в этом сдавленном, сжатом месте. Кроме такой характеристики пространства Функе неназойливо предлагает и другую - символическую. Тени ложатся на стену так, что освещенные участки слегка напоминают пламень костра. Спящий устал, измучен, и фотография как бы шепотом, чуть слышно подсказывает, что источник его мучений - действительность, в которой возможны костры, как в аду. И оптически и семантически пространство у Функе измеримо, а потому - предметно. Этой измеримостью кадр и перекликается с работами Ружички.

И у Судека и у Функе увлечение Ружичкой было недолгим. От него друзья получили толчок, импульс и двинулись дальше самостоятельными путями. В статье Функе «От фотограммы к эмоции», подводившей итоги развития чешской фотографии в период между мировыми войнами, говорится как бы о всей национальной фотографии, но обобщения строятся на личном опыте автора. Обзор начинается с 1922 года - со времени «Неудобного сна», с момента «преодоления бурного этапа импрессионизма» и появления «нового интереса к форме, размытой импрессионистами». По Функе, аналогичный интерес ощутила и живопись, поскольку и «художники... искали четкую форму, которая могла бы по своим очертаниям и цветовой композиции выполнять в построении картины свою изобразительную функцию»²⁵.

Отметив «возвращение к форме», Функе тут же описывает новый уход от нее, который сам же и совершил. Уход связан с фотограммой, то есть с фотографированием без аппарата: на листе фотобумаги возникают при засветке тени разложенных на ней предметов.

Увлечение подобной методикой было сильным в 20-е годы. Функе убежден, что в фотограмме «заключается фотографическая поэзия, открывающая форму, избавленную от придатков будничности и перенесенную из... повседневного мира в мир черно-белого волшебства, в котором первоначальная форма теряет свою обычность и становится только поводом для того, чтобы выявить новые впечатления».

В сущности, фотограмма давала не предметную форму во всей неповторимости фактур и объемов, а тонально-линейную схему вещи. Предмет превращался в плоскость, заполненную однородным, почти не имеющим градаций тоном. Соотношения тоновых плоскостей могли иметь выразительность, но главным средством экспрессии становилась ритмика контуров - то плавных, то резко ломающихся или остроугольных; контуры эти причудливо сочетались в кадре. Прихотливость, непредсказуемость их сочетаний и привлекала «фотограммистов», фотографирование без аппарата не возвращало к форме - в подобной технике важен другой аспект.

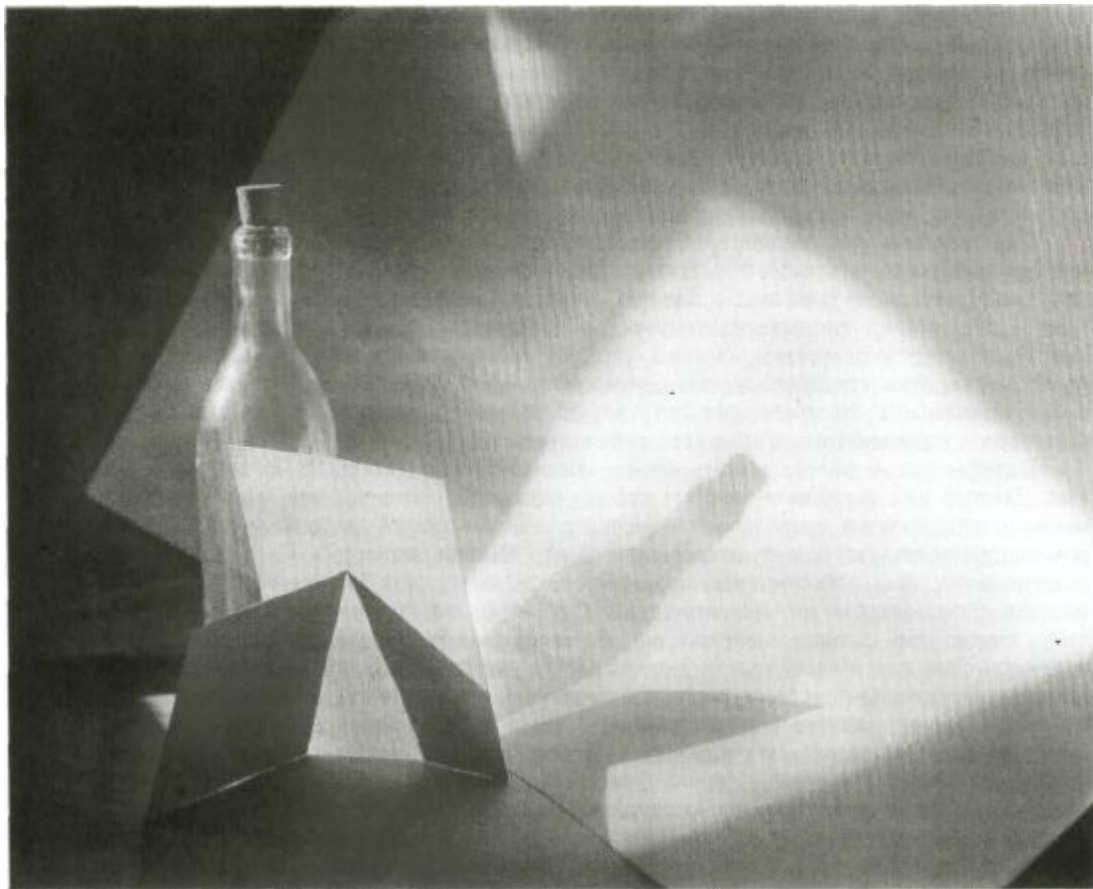
Как приход новых тенденций в живописи означал, по словам Федорова-Давыдова, «рост живописности», так и фотограмма предполагала рост фотографичности. Выразительность кадра не зависела в данном случае от вида и зрительных качеств предмета - экспрессия становилась творением фотографа, его композиционного чутья, умения оперировать светом, знания свойств светочувствительного материала. И, естественно, здесь повышалась роль самого света, а также фотобумаги, то есть факторов, сущностно необходимых для фотографирования и с аппаратом и без аппарата - факторов, составляющих как бы ядро светописы.

Параллельно с фотограммами Функе занялся другой методикой фотографирования. Данный вид светописы назовем «конструктивной» фотографией, поскольку для нее конструировались сами объекты и сочетания их, а также световая среда. Примером такого конструирования может служить его «Композиция» (7). Картонные четырехугольники здесь сопоставлены фотографом, он же изогнул большой лист бумаги и осветил обе плоскости четырехугольника. Потому на его поверхности, видимой зрителю, лежит тень. Другая поверхность, нам невидимая, тоже освещена - рефлекс от нее падает на изогнутый лист и превращается в неправильную, растягивающуюся сверху трапецию. О подобных экспериментах Функе сказал в статье: «Этот вид фотографии ищет очарование в чистоте спокойной и уравновешенной композиции, но, кроме того, с наслаждением погружается в метаморфозы очертаний, светов, плоскостей и валеров. (...) Темой... (такой фотографии) являются вариации одного и того же узкого пространства, насыщенного светами и тенями, в которых только намечены причудливые очертания объектов. Зрителю остается только поэзия, оторванная от действительности, поэзия, в которой объект полностью отвергнут и остается только чистая форма...»

Для «конструктивной» фотографии уже требовался аппарат, но в принципе она не сильно отличается от фотограммы. Автору для конструирования нужно и композиционное чутье и умение работать со светом. «Конструктивная» фотография, как и фотограмма, сводит объект к «чистой форме», к тонально-линейной схеме. Тем самым устремление к «обнаженной вещи» в фотограмме и «конструктивной» фотографии осуществлялось как бы с превышением - вещь настолько обнажалась, что оказывалась лишенной материальности, вещественности или же заменялась геометризованным эрзацем.

От «конструктивной» фотографии был сделан новый шаг - Функе ищет поэзию в самой природе, в реальных объектах, а не в игре светов и сочетаниях плоских форм. Эволюция ведет Функе к пониманию того, что «у пространства и объекта - свой собственный ритм, собственный строй»; для фотографа строй этот звучит как мелодия, а потому его искусство заключается не в оперировании тонально-линейными схемами, а в «умении прислушаться к... (этой)... мелодии и подарить нам ее...» Потому главным достоинством фотографа является «предчувствие поэтического эффекта».

Пейзаж и натюрморт у Й.Судека. Формула Функе близка «поэтическому электричеству» Тейге. Однако к необходимости чувствовать «электричество» Функе приходит круглым путем - через эксперименты, через удаление от реального мира. У Су-



7

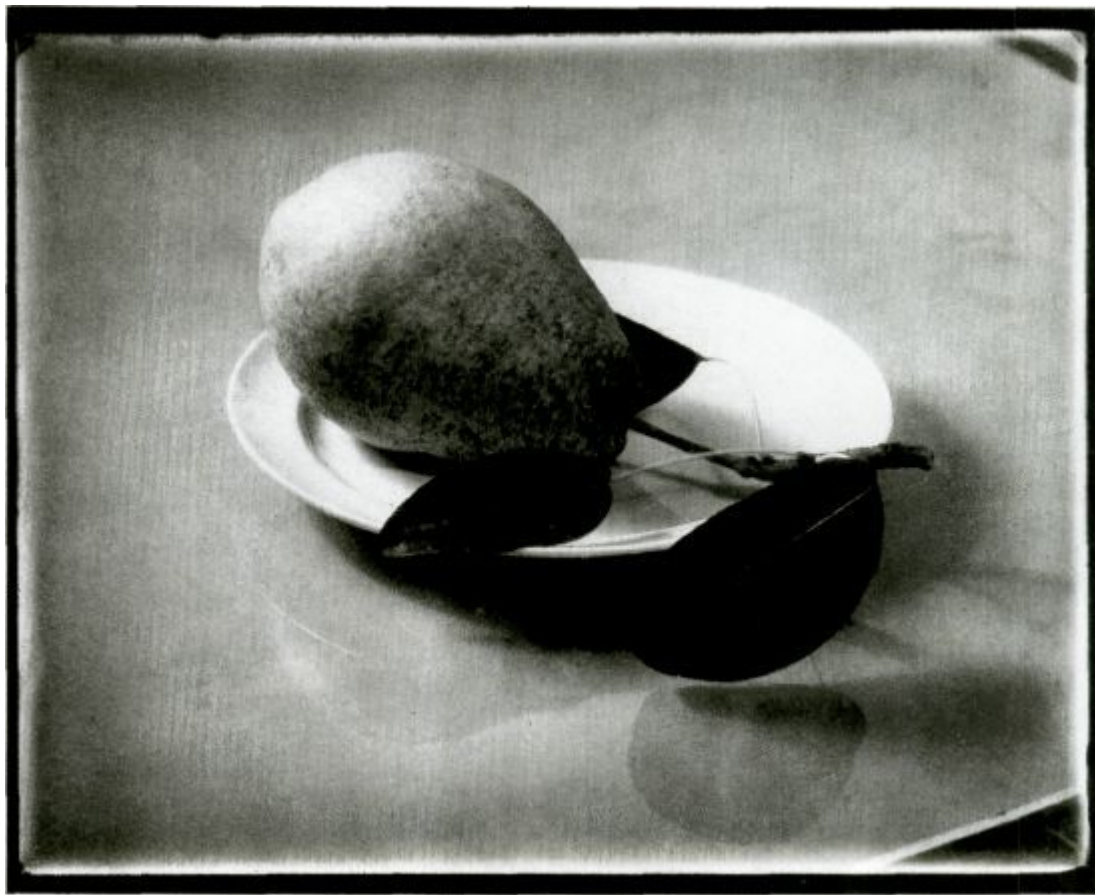
дека есть снимки, подобные «конструктивным» фотографиям Функе, однако они случайны и немногочисленны. Путь Судека к «поэтическому электричеству» более прям, и зашел мастер по этому пути далеко - в классики мировой светописы. Среди его творений имеются совершенные образцы пейзажного и натюрмортного подхода к фотографируемой реальности.

Примером первого послужит нам кадр из цикла «В сказочном саду» (9). Много лет Судек снимал садик возле дома своего друга. По свидетельству очевидцев, садик был крохотным, по-городскому чахлым, однако на снимках Судека он выглядит сказочным, волшебным.

В кадре, о котором идет речь, сталкиваются две реальности, природная и человеческая. Ни одна из них не кажется главной, более существенной для смысла фотографии - реальности даны в ансамбле, во взаимодействии.

Природный мир здесь - это кусты слева и справа. Прежде всего в них ощущается бурная и буйная динамика ветвей; кусты эти - как взрыв витальности, животворящих сил природы. Между кустами чернеет просвет; сюда еле втиснулся плетеный стул - творение человеческих рук.

Стул будто поглощен растительностью - линии спинки кажутся веточками. Еще человеческая реальность представлена лавкой, робко сдвинутой к левому нижнему углу кадра. Мощная, массивная спинка лавки ощущается запрудой, плотиной, которая должна преградить путь буйной природе. Лавка уходит под куст - словно движется в



царство природы; два плоских камешка и гипсовая отливка головы положены так, будто обязаны прервать, затормозить «движение» лавки.

И все же ансамбль двух реальностей не конфликтен. Стул и лавка - следы человеческой деятельности - не противоборствуют природе, а подчеркивают ее привольное буйство. Без них это буйство не воспринималось бы таким свободным и мощным.

Когда-то в «конструктивной» фотографии Функе наслаждался «вариациями одного и того же узкого пространства», насыщая его светами и тенями, заполняя «причудливыми очертаниями объектов». Крохотный городской садик, который снимал Судек, - тоже «узкое пространство», заполненное «причудливыми очертаниями объектов». Судек в своем цикле добивается того же, к чему стремился Функе, однако добивается на материале действительном, реальном. Различие между «конструктивными» снимками одного и снятыми в подлинном мире другого - такое же, как между стерильно лабораторным опытом и активным действием в реальных жизненных условиях.

С середины 50-х годов Судек тоже увлекся экспериментом - сам создавал световую среду в своих натюрмортах. В поздних циклах художника - «Пасхальные воспоминания» (1968-1972) и «Стеклянные лабиринты» (1963-1972) - видимое пространство перенасыщено светом. В качестве рефлектора Судек использовал то ли поднос, то ли зеркало в барочной раме. Отражатель, видимый в кадре, посылает свет прямо в объектив, но не концентрированным пучком: свет в кадре рассеян, диффузен и материали-



9

зуется в снимке как плотная, густая, однородная масса. Нежно, будто лаская, она окружает предметы, и от ее касания вещи будто наливаются силой, крепнут.

Эти опыты не были возвращением к «сильному» пространству пикториалистов. Те передавали «силу» пространства, вмешиваясь в позитивный процесс, поправляя то, что зафиксировано аппаратом, или искажали «видение» камеры мягкорисующими «моноклями». Свое «сильное» пространство Судек просто снимал - фиксировал таким, как оно есть. Кроме того, «сильное» пространство пикториалистов размывало предметные формы; Судек же добивался в экспериментах четкости, ясности, кристалличности форм. Плотная световая среда не отнимала у предметов материальность, усиливала ее. Именно так световая среда действует в снимке, который автор назвал «Натюрморт в стиле Навратила» (8). Судек почти буквально повторяет здесь композицию художника XIX века. Зачастую у Йозефа Навратила (1798-1863), как и на снимке Судека, один или несколько плодов просто лежат на тарелке. Вместе с тем фотокادر существенно отличается от первоисточника искусно созданной световой средой. Свет падает из-за рамки кадра - от левого верхнего угла. Груша расположена диагонально в направлении к этому углу и будто тянется к свету.

«Фотография видит поверхность» - эту фразу Я.Функе вынес в заглавие своей книги (1935). Судека же в «навратилиловском» натюрморте поверхность не интересует, светом он моделирует объемность, массу плода. В нем осязается не поверхность, а то, что под нею, - жизненные силы, будто распирающие грушу. Она словно сотворена светом - недаром часть груши, на которую свет падает, более выпукла, а в зоне тени груша сужается, будто сжимаясь.

Снимок этот - замечательный образец натюрмортного подхода к материалу. Как и в других поздних работах мастера, вещь тут действительно «обнажается», то есть не является ни зеркалом привычек и вкусов владельца, ни декоративным атрибутом, входящим в какой-либо ансамбль. Она предстает как самоценное бытие, исполненное собственной значимости. Фотохудожник лишь создал условия - сотворил световую среду для того, чтобы значимость эта выразительней, активной проявила себя.

В экспериментах Судека со светом происходил несомненный «рост фотографичности». Свет, без которого фотографирование немислимо, Судек превратил из средства репродуцирования в средство выражения.

Наш экскурс в творчество Судека, Функе и еще дальше, к началу века, к пикториалистам, предпринят был, чтобы показать многообразие форм и способов создания образа, которыми обладает светопись. Фиксируемый объект она может раззять, размыть «сильным» пространством, как то было у пикториалистов; может превратить в линейную схему, как в фотограммах и как ныне случается в фотографии; может включить в событийный сюжет или сделать частью ансамбля, чтобы определенным образом предмет «осветить», и может - при натюрмортном подходе - выразить его самоценность, глубину его значимости.

3. ВИДЫ ОБРАЗОВ

Характер; пространство; предмет. Фотография обладает значительным арсеналом средств, при помощи которых создается образ. Сравним несколько снимков. В «Пилотке брата» П. Кривцова (10) внимание автора и соответственно зрителя сосредоточено на главном герое: мальчишке в солдатской пилотке. Он оказывается единственным предметом изображения: телега, на которой мальчик лежит, ничего не прибавляет к смысловой стороне снимка, фон сделан нерезким. Кривцов сознательно исключает из кадра все детали, способные хоть что-то подсказать зрителю, и предлагает видеть только мальчишку. Сосредоточившись на нем, зритель должен понять душевный склад героя, его мечтательность, догадаться, что, в общем, он - сорванец, непоседа, поскольку основательно истерты подошвы ботинок, и т. д. и т. п.

Э. Шишковский, чешский фотограф, подчеркивал, что «воздействие фотографии, впечатление от нее находится не в ней, а в нас». Зачастую снимок рассчитывает прежде всего на жизненный опыт зрителя - на «многочисленные чувственные ощущения, впечатления», приобретенные в личных контактах с объектами, «вычитанные из книг, увиденные в кино, временно забытые»²⁶. При рассматривании снимка накопленные «ощущения и впечатления» активизируются, помогают осмыслить увиденное. Так воспринимается и герой фотографии Кривцова - мы осознаем, каков он, прибегая к нашему знанию о мальчишках, ему подобных.

Обращаясь к нашему опыту, кадр Кривцова повествует о своем герое. Изобразительное повествование существенно отличается от литературного. Там действие развивается во времени - на первых страницах дается завязка, затем конфликт развивается, проходит через определенные стадии и достигает кульминации, после которой наступает развязка. В изобразительных искусствах время течет не на картине, а в самом зрителе. Включая свой жизненный опыт, он осознает одну черту изображенного за другой. Скажем, в том же мальчишке со снимка Кривцова зритель обнаружит мечтательность, потом придет к выводу, что характер у парня неугомонный, а еще постарается понять, о чем герой мечтает. Пилотка заставляет думать, что мальчик хочет походить на брата - уже отслужившего в армии, храброго, мужественного. Душевный склад героя вырисовывается постепенно - черты его характера нисходят в воображении зрителя друг за другом, как бисеринки на нитке. В таком нанизывании и складывается описание героя, рассказ о нем.



10

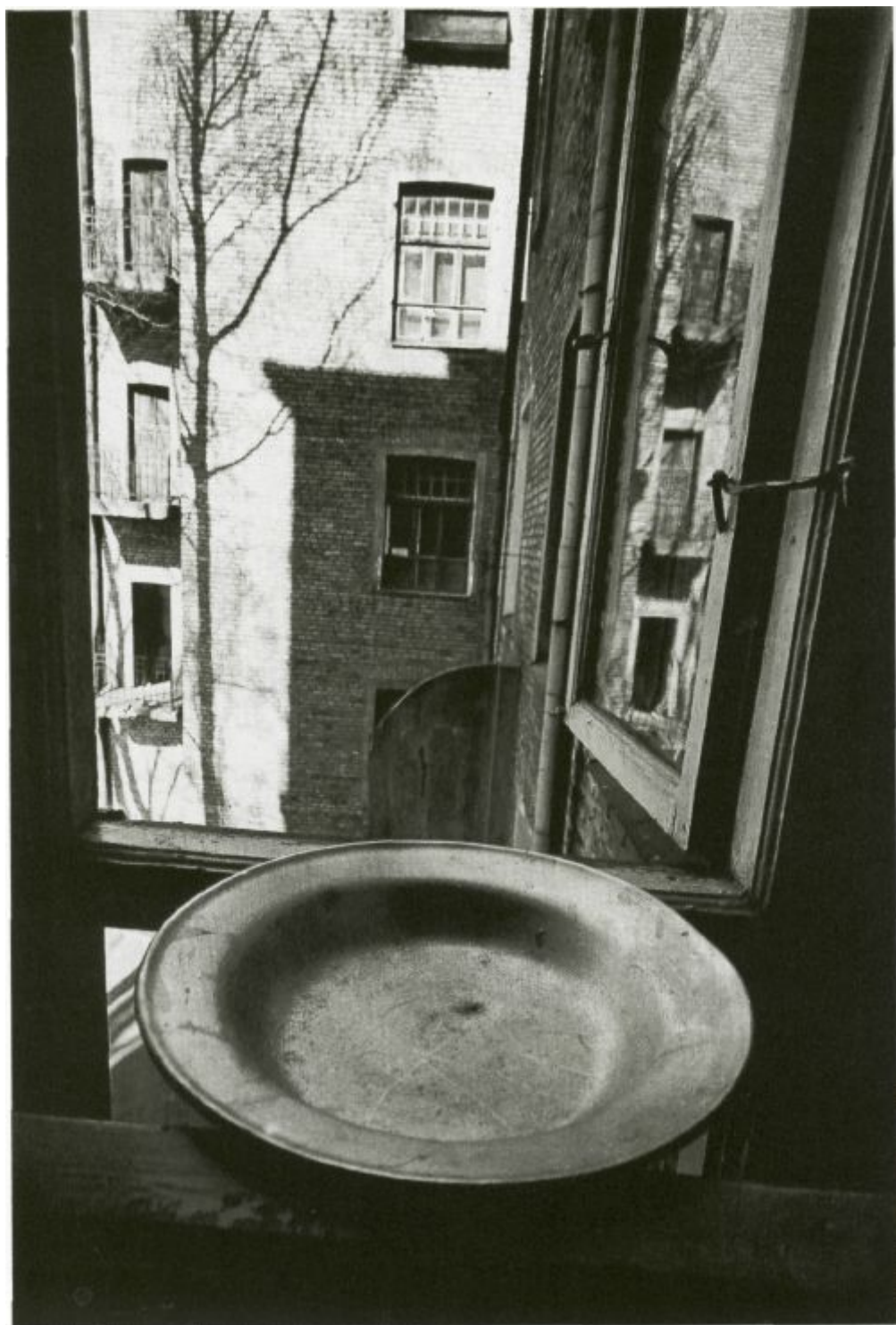
Согласно Эйзенштейну, образ есть «сонм готовых разорваться... потенциальных черт». «Пилотка брата» и представляет зрителю «сонм... черт» героя, обрисовывает его характер. В изобразительном повествовании, следовательно, перед нами возникает образ-характер.

«Рыцарь» Н.Рахманова (11) также адресуется к нашим «ощущениям и впечатлениям», однако полученным не в жизни, не в повседневном опыте, а испытанным при чтении книг, просмотре кинофильмов и телепередач. Снимок вроде бы рассказывает о том, что зрителю известно о рыцарстве, но кроме того еще добавляет нечто «от себя», фотографически повествуя о средневековом воине. Он сам и его лошадь выплывают из черноты фона, как из тьмы веков, а отблески этой тьмы голубыми, фиолетовыми и розовыми рефлексами загораются на панцире: величием и холодом веет от сверкающего металла. Фотография не добавляет новых сведений о рыцарях, но средствами своими обогащает наши «ощущения и впечатления», творит особую атмосферу, в которой пребывает герой снимка.

С «Пилоткой брата» и «Рыцарем» сопоставим снимок А.Кунчюса «Миска» (12), сравнивая не тематику или мастерство исполнения, но принципы создания образа. У Кунчюса отсутствует герой, на котором сосредоточилось бы зрительское внимание. Роль такого героя не принадлежит крупно поданной жестяной миске. По бытовой своей ценности она - предмет незначительный и ничего не говорит о людях, которым принадлежала. Столь же мало повествует о своих жильцах и дом на заднем плане. Кадр Кунчюса не обращается к уже накопленным «ощущениям и впечатлениям» - кадр сам является их источником.

Образ тут создается всем видимым пространством. Оно выстроено из плоскостей, «насыщенных» вертикалями и горизонталями, а потому кажется угловатым, дробящимся. Стена дома как бы расчленена на две неравные части. Каждая из частей дополнительно «разбивается» рядами окон. На правую часть падает тень от другого здания,





внося еще одно членение. Вероятно, фотографу недоставало членений, потому фиксируется еще и отражение стены в оконном стекле. Состоящее из вертикалей и горизонталей, угловатое, дробящееся пространство словно обступило жестяную миску. Своей закругленностью и нерасчлененностью она подчеркнута контрастирует с окружением. Контраст этот ощущается как смысловой центр снимка. Изображенное пространство, работая на этот центр, осознается зрителем как «сонм... черт», которые необходимо связать, приладить друг к другу, чтобы снимок оказался «некоторым общим возбуждением». Образность присуща здесь не какому-либо компоненту композиции, но всему пространству. В снимке Кунчюса, как и в других работах, где пространство активно, мы имеем дело с пространственным образом.

Чтобы данный тип образа лучше был понят, скажем о нем еще, взяв другие работы. Заглавный «персонаж» на снимке А.Слюсарева «Зонт» (13) в быту столь же малозначителен, как и миска Кунчюса. В композиции же Слюсарева зонт весом, существен, однако выполняет совершенно иную функцию, чем та, которая досталась миске. Смысловым центром кадра служит у Кунчюса не сама вещь, но ее конфликт с окружением. Зонт, напротив, с ним не конфликтует, а воспринимается как ось, на которой «держится» уголок городского пейзажа. Такая роль зонта предопределена не столько его локализацией в пространстве, сколько цветом. Композиция у Слюсарева в плане колористическом выстроена по принципу субординации. Красным, зеленым, синим и белым полосам на зонте соответствуют красные пятна в рекламной росписи; красные прямоугольнички на стеклянных дверях здания, красный стул, на котором сидит девочка; зеленые бордюры газонов и зеленые щиты в здании; синий фон рекламного фриза; белые круги в нем и белый с красными узорами платок девочки. Все видимое пространство в цветовом отношении подчинено зонту - как бы скрепляется им, стягивается воедино. Цветовая гармония пространства здесь воспринимается как сама суть, само содержание образа, возникшего в кадре Слюсарева.

Не на гармонии, как в «Зонте», а на конфликте, как у Кунчюса, зиждется пространственный образ в работе Т.Кальве «Автомобиль в парке» (17). Машина и деревья различны по цвету и тем самым чужды друг другу. В коричневых стволах есть что-то угловатое, дикое - автомобиль же наряден как игрушка. На снимке он существует не как предметная форма - потому дается только половина автомобиля, но как чужеродное для естественной среды тело. Природа не приемлет его, разбивая светлыми бликами и отражениями цельную поверхность предмета. Конфликт между ним и окружением не только цветовой, но также линейный. Плавности, закругленности очертаний машины противостоит узловатость и угловатость деревьев.

Предмет нужен Кальве не сам по себе, но как участник колористического и линейного конфликта. Напротив, в другом снимке Слюсарева - «Окно» (14) вещь выдвигается на первый план, оказываясь центральным «персонажем» композиции. Пространство кадра тут усложнено: оконный переплет и стекло сняты в остром ракурсе снизу; в стекле отражается рама открытого окна и деревья за ней. Перед стеклом помещена бутыл, главный «герой» снимка. Острый нижний ракурс монументализирует предмет - линии его контура словно движутся вверх, и этому движению соответствует такая же устремленность элементов пейзажа. Зеленовато-желтый цвет бутылки в общем колористическом строе поддерживает ощущение ее монументальности. В кадре создается не образ пространства, но образ предмета - при участии пространства.

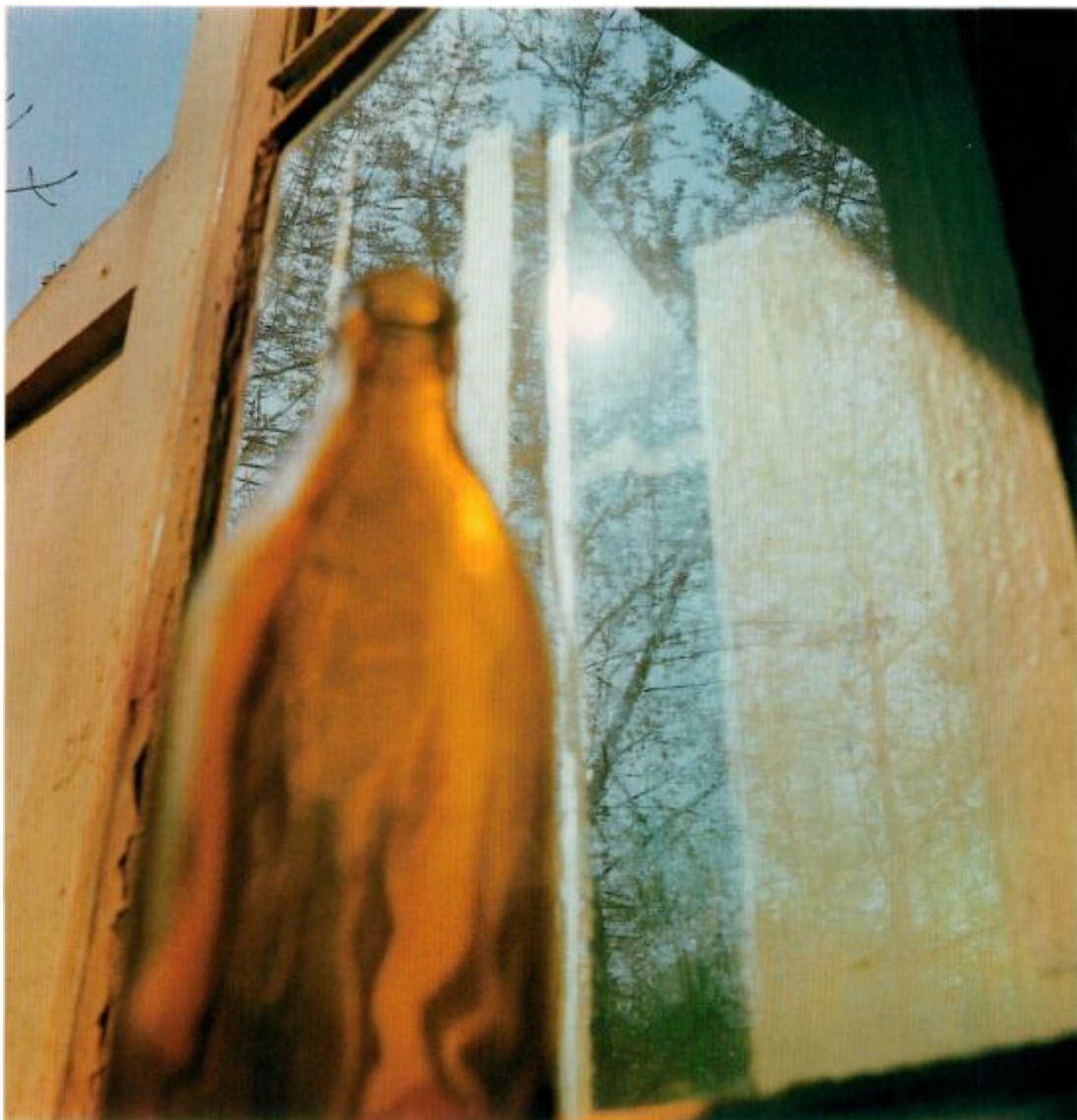
«Окно» Слюсарева можно, по-видимому, сближать с той традицией в светописии, которая сложилась в двадцатые годы и ведет свое начало от А.Ренгер-Патча. Стилизация немецкого мастера получила тогда название «новой вещности» и осознавалась как реакция на пикториалистскую размытость форм. Ренгер-Патч стремился вернуть им весомость, четкость, определенность. В известном его альбоме «Мир прекрасен» (1928) широко представлены снимки животных, растений, промышленных товаров, фиксировавшихся отдельно, порой - вне пространственного контекста. Лишь благо-



13 даря возможностям съемки автор альбома смог подчеркнуть самоценную красоту форм.

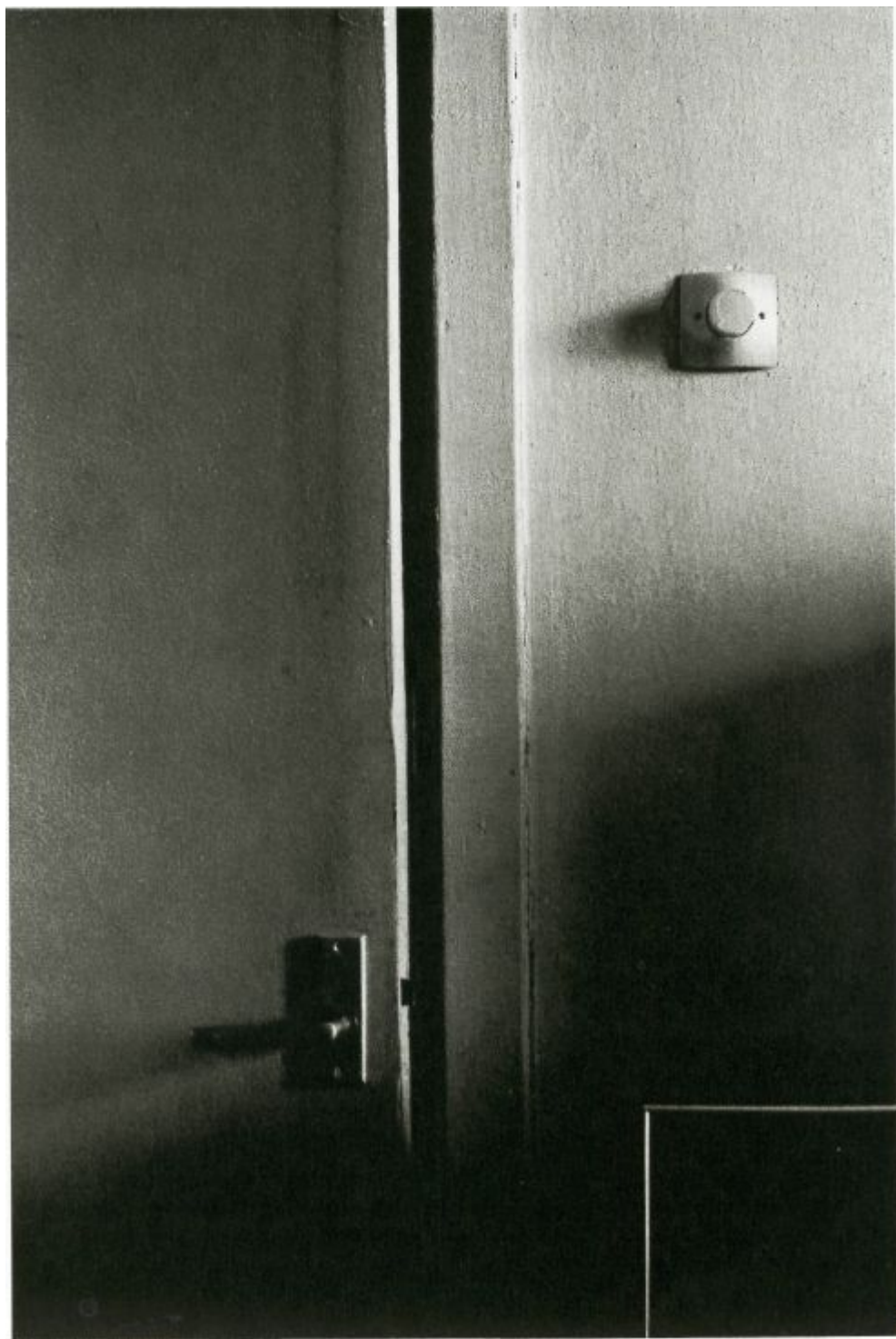
В стилистике «новой вещности» выполнено, к примеру, «Старое железо» Я.Функе (16). Колесо, ставшее предметом изображения, фотограф нашел на свалке. Кто-то счел отслужившую вещь бесполезной и ненужной - Функе же привлекла в ней цельность и пропорциональность строения. Тяжеловесен ритм спиц колеса; с ним спорит другой - дробный, стремительный ритм прорезей на ободе. Массивность и строгая ритмика вещи ощущаются чрезвычайно остро благодаря контрасту с фоном - глубокими черными тенями и высветленными участками неправильной формы.

Предмет у Функе демонстрирует зрителю свои достоинства и качества - как бы повествует о себе.



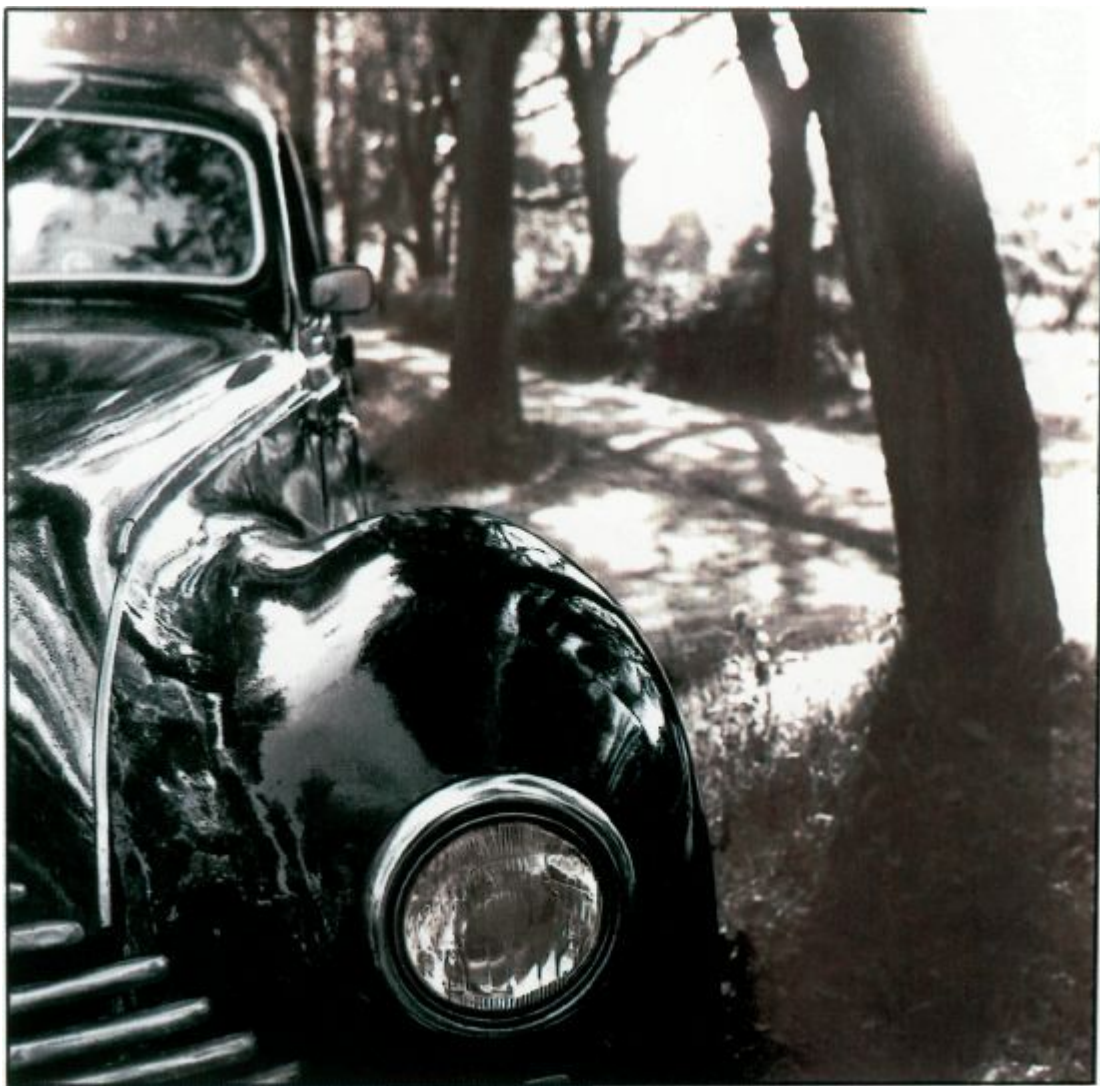
Чешские историки фотографии называют Функе «конструктором снимков», имея в виду не его близость к определенному художественному течению - конструктивизму (эта близость оказалась временной, преходящей), но его пристрастие к определенности, четкости композиционных структур. «Старое железо» свидетельствует, что интерес Функе к конструкциям распространяется не только на композиционные решения - в запечатленном предмете фотограф выявил и подчеркнул именно его структуру, его конструкцию. О ней прежде всего и повествует кадр.

Выше говорилось о трех подходах к изображаемому материалу. В «Старом железе» реализован третий подход - натюрмортами. Колесо, которое снял Функе, открывает зрителю «какой-то собственный смысл, чуть отвлеченную логику... конструкции», что и характерно, по словам исследователя, для натюрморного подхода.





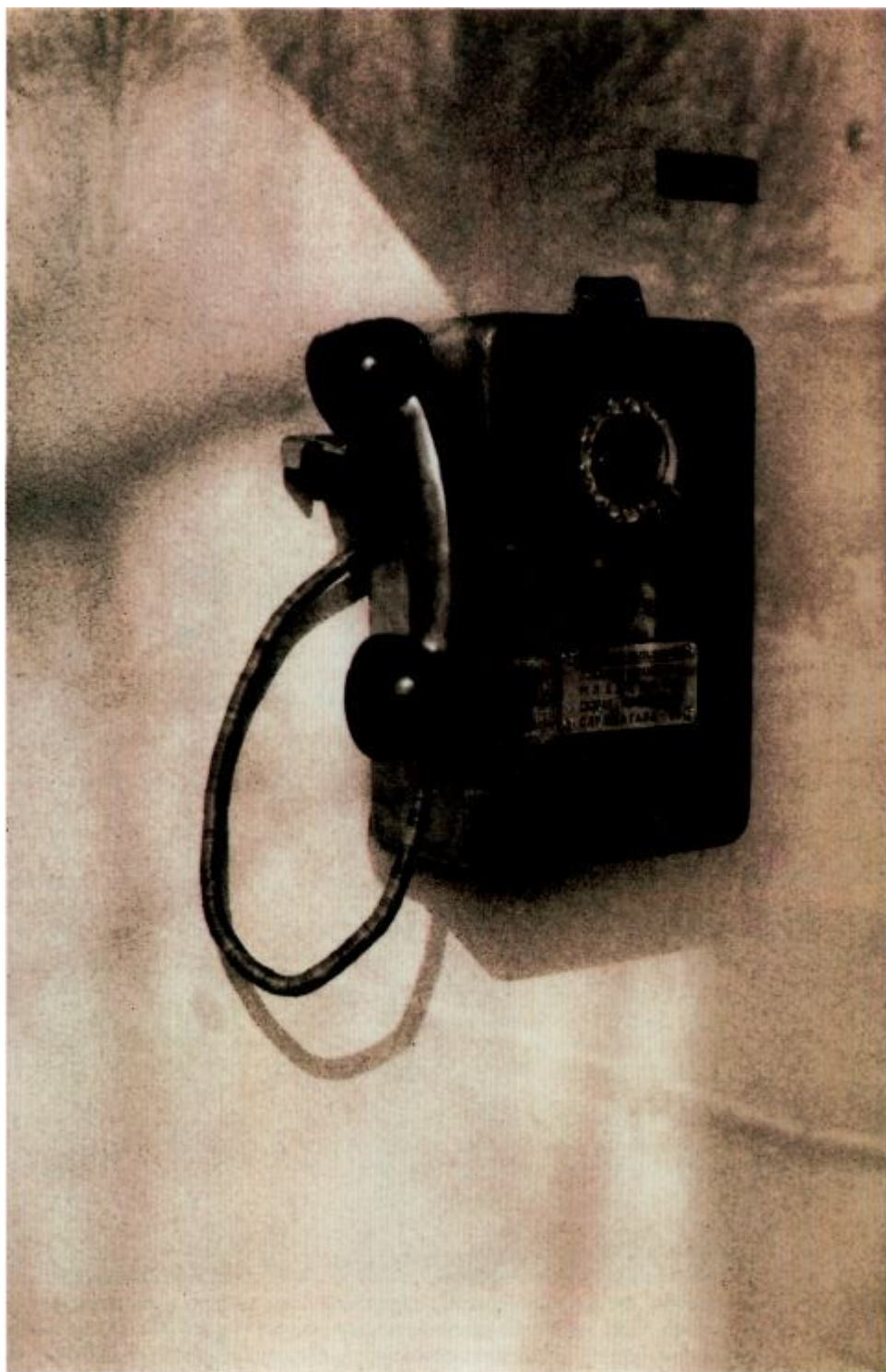
Современные фотографии зачастую иначе снимают отдельные вещи. Понятия образ-характер или пространственный образ неприменимы к работам типа «Двери» Р. Пачесы (15) или «Телефона» А.Будвитиса (18). В подобных кадрах пространство неглубоко, шгоскостно. В снимке Будвитиса на стену, где висит телефон-автомат, причудливо падает солнечный свет; нижняя часть двери у Пачесы закрыта тенью. В том и другом случаях окружающая среда ощущается, но присутствует «за сценой». Как предмет изображения она исключена из обоих снимков - изображаемые вещи не являются ее частью, но среда «не отступает» от них, пытаясь внести дополнительные нюансы в характеристики объектов. Пространство кадра не выступает здесь как ансамбль черт, как органичная совокупность контрастов и аналогий - в подобных снимках не возникает пространственного образа.



17

В случае образа-характера неодушевленные вещи рассказывают о своих владельцах, а не о себе. Владельцы оставили на вещах свои отметины - они и воспринимаются в первую очередь. Ни Будвитис, ни Пачеса не акцентируют такие отметины - предметы и там и здесь не «опечатаны» людьми, которые с ними соприкасались. Тем самым образ-характер тут не складывается.

Важным смысловым фактором оказывается в этих снимках расположение предметов на изобразительной плоскости. Телефон помещен не в центр плоскости, а сдвинут вправо и вверх. Оттого в предмете ощущается напряженность. Поднятый вверх, он кажется тяжеловесным, стремящимся опуститься к нижнему срезу кадра. У Пачесы энергичная вертикаль не делит плоскость на две равные половины, она смещена от центра и тоже оказывается источником напряженности. Дверная ручка и выключатель лежат на «восходящей диагонали», то есть на одной из линий структурного плана, и потому должны быть спокойными. Однако близость их к углам изобразительной пло-



скости - левому нижнему и правому верхнему - придает этим деталям весомость, которая не свойственна им в реальной действительности. И телефонный автомат и дверь осознаются тем самым как средоточия «внутренних сил», которые акцентированы, подчеркнуты изобразительной плоскостью. В обоих кадрах вещи не повествуют о владельцах, не становятся участниками пространственного ансамбля - они познаются как таковые, сами по себе. В этих кадрах (и подобных им) реализуется особый тип образности - предметный образ.

Фотографическая речь богата и гибка, поскольку базируется на разных типах образности. К богатству и гибкости изобразительной речи светопись пришла не сразу - для этого потребовалась длительная эволюция. Порой темп эволюции замедлялся - фотографическая техника не позволяла художникам осуществить задуманное. Художники преодолевали ограничения, как могли, - и возникало осужденное когда-то Кракауэром формотворчество. Ныне выразительные возможности фотографии велики: ей доступен любой вид образности.

Фиксация и образ. В кинематографической и фотографической теории бытует своего рода легенда. Она гласит, что реальность выразительна сама по себе - ее нужно только зафиксировать. Поскольку съемочная камера с большой точностью воспроизводит видимое, то главная цель кино и фотографии, считают верящие в легенду, скрупулезно репродуцировать действительность. Репродукции достаточно, чтобы произведения кино и фотографии были глубоко содержательны. Кракауэр пишет: «При самой целенаправленной режиссуре кинокамера не выполнила бы своего назначения, если бы не запечатлевала видимые явления ради них самих. Она выполняет его, отображая на экране «трепет листьев»... Наряду с фотографией кино - единственное искусство, сохраняющее свой сырой материал в более или менее нетронутом виде»²⁷. Внимая зафиксированному материалу, зритель иногда, полагает Кракауэр, слышит голос подлинной реальности - «шепот бытия»²⁸.

В фильме М.Антониони «Блоу-ап» зрителей и профессиональных звукооператоров поразил не трепет листьев, но их шепот. Герой картины, фотограф Томас, идет снимать в парк. Когда герой приближается к парку, в фонограмме звучит шум листвы - протяжный, немного тревожный, но, главное, кажущийся подлинным, натуральным, записанным без хитростей и затей в каком-то саду или сквере. Очарованные этим шумом операторы бросились из студий на природу. О печальном результате их опытов свидетельствует советский кинематографист Р.Казарян: «...тот же самый «шум листвы» в новом изобразительном контексте оказался не только невыразительным, но даже не «читался» как именно шум листвы, а, скорее, напоминал «белый шум», который используется в синтезаторах звука в качестве «нейтральной основы» для формирования искусственных звучаний»²⁹. Как это ни парадоксально, но подлинность, будучи просто зафиксирована, ощущалась предельно искусственной и невыразительной. Для того чтобы подлинность таковой не была, требуются усилия, труд - он и был приложен съемочной группой Антониони.

Так и в фотографии, подлинность кадра не предопределена возможностями техники, хотя с развитием светописы эти возможности увеличивались, а сама аппаратура совершенствовалась. Снимки XIX века сильно проигрывают при сравнении с нынешними: в них не чувствуется естественная игра света, в кадрах зачастую отсутствуют облака, а небо предстает безжизненно-серым.

И хотя фиксирующие потенции фотографии выросли, сама точность репродукции не заставит зрителя вслушиваться в «шепот бытия». Для этого кадру необходима образность. Эволюция фотографической образности шла именно в этом направлении - зрителю она предлагала все более активно «вслушиваться» в то, что изображается. Образ-характер формируется действительностью - фотограф лишь отыскивает вырази-



тельный объект и запечатлевает его, как сделал это А. Барейшис (19). Пространственный образ основан не на найденной экспрессии, а на экспрессии созданной. Вместе с тем он кажется зрителю более обычным, бесхитростно зафиксированным – огромные же усилия фотографа, заставившего вещи характеризовать друг друга, при этом не замечаются. Предметный образ в еще большей степени ощущается как результат бесхитростной фиксации, ибо нередко создается лишь мастерски подчеркнутой экспрессией отдельных, изолированных объектов. Так как даже через эти отдельные вещи фотограф передает «шепот бытия», то он и впрямь должен обладать великим умением.

Отсюда следует, что фотографическая подлинность не столько натуральна, не столько выхвачена из жизни, сколько создана автором и потому искусственна, то есть оказывается творением искусства. И если в искусственной подлинности мы слышим «шепот бытия», то снимок осознается нами как произведение искусства, как картина. Федоров-Давыдов писал об одном полотне И. Левитана, что в нем «жизнь изображения, жизнь природы ... развивается во времени не как смена событий, не как действие, а как внутреннее, едва уловимое, но ощущаемое душой биение пульса жизни»³⁰. Кракауэрский «шепот бытия» и это «биение пульса» по сути своей синонимичны.

Движение фотографии к созданной, сотворенной подлинности проходило параллельно с такой же эволюцией других искусств. Ощутить ее можно по изменившемуся пониманию образности. Выше приводились традиционные определения, согласно им в образе главенствует понятие, которым выражается общее, типичное. Тарковский, размышлявший о сути образа, перевернул традиционную иерархию образных компонентов. «Рождение образа, – настаивал он, – тождественно рождению уникального. Типическое ... как раз и находится в прямой зависимости от непохожего, единичного, индивидуального, заключенного в образе ... Общее ... (следовательно) ... выступает как причина существования некоего уникального явления»³¹. Если вещь сохраняет в художественном произведении свою уникальность, то есть всю полноту своих качеств, тогда она равна вещи реальной, подлинной. Подлинность и образность для Тарковского нераздельны.

Провозвестником такого понимания образа являлся Достоевский. Коллег-писателей, очищавших жизненный материал от неповторимых индивидуальных черт, он называл «господами типичниками». Суммируя взгляды великого романиста, академик Лихачев пишет, что, по мнению Достоевского, «типичное» ... выдуманно ... бедным воображением писателя, не замечающего неповторимости факта, его абсолютной единичности». «Именно индивидуальные, случайные, а не среднесглаженные явления могут выражать «идею», скрытую в действительности»³². Возможно, потому писатель, веривший в образность подлинного, одним из первых в русской культуре глубоко и проникновенно понял фотографию.

4



Жанры и образность фотографии



1 На шмуцтитутле:

В. Шонта

Полет

А. Кунчюс

Можжевельник, туча и тень

В главе 4:

1 С. Яворский

Юлька

2 Л. Ассанов

Ткачиха

3 И. Иванкин

Шахтеры

4 Б. Долматовский

Скульптор

5 С. Жуковский

Жест

6 В. Корешков

Восемнадцатилетие

7 Г. Бинде

Лулу

8 Г. Колосов

Оператор

9 И. Грикенис

Музыкант

10 В. плотников

Портрет для конверта грампластинки
«Али-баба и сорок разбойников»

11 Н. Бойцов

На даче

12 В. Брауне

Двое

13 И. Гневашев

Старость на пороге

14 В. Тимофеев

Парень с характером

15 Л. Тугалев

Портрет I

16 Н. Гнисюк

Парный портрет

17 А. Крикштопайтис

Портрет в день рождения - 35

18 М. Драздаускайте

Деревенская свадьба

19 А. Болдин

Бабушка и внучек

20 О. Бурбовский

Поэзия

21 В. Страукас

Собирается команда

22 В. Тимофеев

Антракт

23 Г. Копосов

На пятачке

24 С. Яворский

Невеста

25 В. Луцкус

Молчание

26 П. Тооминг

Репетиция

27 П. Штеха

Из серии «Транспорт»

28 Х. Леппиксон

Еще один дом

29 Л. Балодис

Взгляд

30 Л. Вейсман

Геологи

31 Л. Шерстенников

Разметка

32 В. Тимофеев

Шествие

33 В. Семин

Реставраторы

34 Н. Кулебякин

Метро

35 Я. Глейзс

Догнать

36 Ю. Жванко

Вечерняя скачка

37 Р. Пенов

Утро

38 А. Ерин

Река Яхрома

39 Г. Дрюков

Индустриальный пейзаж

40 А. Кунчюс

Автострада

41 Г. Арутюнян

Высота

42 В. Крохин

Грозовое небо

43 Й. Кальвялис

Дюна-V

44 И. Пуриньш

Утренняя заря

- 45 **А. Ерин**
Русский пейзаж
- 46 **Л. Лиманец**
Памяти Й, Судека
- 47 **Л. Шерстенников**
Синие сумерки
- 48 **М. Боччи**
Одинокий домик
- 49 **А. Баринев**
Двое
- 50 **П. Лангович**
Пейзаж № 7
- 51 **Р. Ракаукас**
Труба
- 52 **Э. Спурис**
Пейзаж с мальчиками
- 53 **И. Ларионова**
Утро туманное
- 54 **И. Апкалнс**
После шторма
- 55 **С. Тимофеева**
Старый замок
- 56 **А. Суткус**
Новая архитектура
- 57 **В. Шустов**
На Неве
- 58 **В. Гиппенрейтер**
Тихая заводь
- 59 **П. Кривцов**
На острове Диксон
- 60 **Г. Лукьянова**
Из серии «Кухня»
- 61 **А. Кулаков**
Натюрморт
- 62 **Б. Смелое**
Натюрморт с колбой
- 63 **Й. Судек**
Натюрморт в стиле Караваджо
- 64 **В. Янкилевский**
Натюрморт с картиной
- 65 **Р. Пачеса**
Натюрморт IV
- 66 **Я. Глейзс**
Натюрморт с черным яйцом
- 67 **В. Янкилевский**
Кувшины и бумага
- 68 **А. Слюсарев**
Чайник
- 69 **В. Анни**
Фонари
- 70 **Р. Пачеса**
Дождливый вечер
- 71 **Г. Лукьянова**
Натюрморт с большой бутылкой
- 72 **И. Александров**
Колесо
- 73 **Д. Луговьер**
Саянская сказка
- 74 **А. Васильев**
Архитектурный мотив
- 75 **В. Анни**
Цвет и форма
- 76 **А. Слюсарев**
Колоннада
- 77 **А. Завадские**
Белая ресница
- 78 **Р. Юшкалис**
форма-1
- 79 **А. Будвитис**
В путь
- 80 **В. Коецюк**
Ретро
- 81 **П. Штеха**
Перед светофором
- 82 **А. Слюсарев**
Тени
- 83 **П. Лангович**
Скамья
- 84 **А. Шешкус**
Женщина
- 85 **А. Слюсарев**
Осень
- 86 **П. Киселев**
Фонарь
- 87 **О. Бурбовский**
Крыши
- 88 **П. Лангович**
Картинка осеннего пляжа
- 89 **В. Ершов**
Дерево
- 90 **А. Супрун**
Дождливый день
- 91 **С. Павленко**
Городской мотив
- 92 **Г. Дрюков**
Мой город

- 93 Эль Лисицкий**
Автопортрет
- 94 В. Бутырин**
Посещение-II
- 95 В. Михайловский**
Финиш
- 96 В. Линкс**
Портрет
- 97 А. Каугерс**
Игра с шарами
- 98 Н. Рудаков**
Последний подсолнух
- 99 Е. Павлов**
На берегу
- 100 Н. Рудаков**
Сплав леса
- 101 С. Костроллин**
Лабиринт
- 102 Б. Михайлов**
Двое
- 103 А. Слюсарев**
Отражения
- 104 И. Апкалнс**
Старый город
- 105 С. Жвиргдас**
Город (из серии)

Система жанров изобразительных искусств своеобразна и отлична от литературной или музыкальной. В станковой живописи, например, выделяют портрет, историческую и жанровую картины, пейзаж, натюрморт и т. д. Такое деление как бы предполагает, что реальность состоит из отдельных, но сопряженных друг с другом сфер. Одну, определенную сферу образуют люди, взятые в их характерологических качествах: отражением данной сферы и является жанр портрета. Другая сфера - это поступки и состояния людей; на ее основе возникли историческая и жанровая картины. Третья сфера образована природным миром, четвертая - предметами, с которыми человек сталкивается в своей жизнедеятельности. Этим сферам соответствуют пейзаж и натюрморт.

Распространено понимание жанра как точки зрения. Скажем, Г. Н. Вагнер, исследовавший систему жанров в древнерусском изобразительном искусстве, пишет: «Не тема, не сюжет, даже не объекты сами по себе, а тот взгляд на объект (аспект), в рамках которого реализуется изображение»¹ и образует жанр.

Обычно взгляд не устремляют в беспредметную пустоту, в ничто - для взгляда должен существовать объект зрения. И коль скоро сложившаяся система жанров как бы делит реальность на сферы, то в самом общем виде, в первом приближении можно сказать, что обозреваемым объектом для жанра (как взгляда) является та или иная сфера действительности: человек, природа или предметный мир.

В своем произведении художник не отражает какую-либо сферу - во всей ее необъятности и многоликости, - а выбирает из сферы наиболее ценное с его точки зрения -выразительные свойства конкретных объектов. В каждой из сфер выразительные свойства объектов особые, специфические: человеческая фигура обладает одними, неодушевленные предметы - другими, природный ландшафт - третьими. Жанр как аспект восприятия предполагает выдвижение на первый план определенных свойств.

Таким образом, в каждом из жанров некоторая группа свойств оказывается основной, главенствующей или, говоря иначе, становится его доминантой. Ю. Тынянов следующим образом определял доминанту: произведение «образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит уже привившееся в русской научной литературе название доминанты»².

Возможны изображения, содержащие лишь одну-единственную группу выразительных свойств. Скажем, нередко портреты, где модель, взятая по грудь или до пояса, располагается на нейтральном фоне. В таком портрете «воздействующими моментами» большей частью являются выразительные свойства самой модели. Однако не менее распространены портреты, где человеческая фигура изображается в окружении каких-либо предметов или на фоне природного ландшафта. В подобных случаях к выразительным свойствам фигуры прибавятся выразительные свойства объектов из иных сфер реальности. Портрет с предметным окружением или с фрагментом пейзажа приближается тогда к другим жанрам - интерьеру или пейзажу. Вопрос - относится ли еще подобное изображение к портрету или же его следует отнести к другому жанру - нужно решать, исходя из доминанты, то есть сообразуясь с тем, какая группа выразительных свойств выдвинута и главенствует. Если в мотиве «человек на природе» автор сосредоточил внимание на человеческой фигуре, то пейзажный фрагмент выполняет роль фона, с которым соотнесен персонаж. «Настроение» пейзажа подчеркнет состояние героя или оттенит какие-то черты. Но если в изображении доминируют выразительные свойства природного мира, то существенным для зрителя станет пространство от ближнего плана до далевого, размещение предметов по планам и тональные их соотношения, характер среды. В таких случаях человеческая фигура воспринимается как еще один смысловой штрих в общей характеристике пейзажа - наравне с другими объектами. Смена доминанты в данном примере предопределена «перемещением» художнического взгляда, изменением точки зрения. Пример наглядно показы-

вает, насколько существен для жанрообразования авторский взгляд, то есть аспект восприятия действительности.

Фотография унаследовала систему жанров от живописи. Уже в коллекции дошедших до нас снимков Дагера есть и портреты, и пейзажи, и натюрморты. Принцип жанрообразования в фотографии тот же, что и в живописи, для светописных жанров также характерно выделение определенной группы выразительных свойств, которые становятся доминантой снимка. Допустим, бытовую сцену фотограф намерен трактовать как групповой портрет ее участников. Тогда этот замысел продиктует определенные приемы фиксации, позволяющие усилить, акцентировать именно портретные характеристики персонажей. Ситуация, свидетелем которой оказался фотограф, также отразится в снимке, но она не станет главным, доминирующим предметом изображения, поскольку все построение кадра подчинено созданию портретного образа.

Иначе будет действовать автор, если решит на основе той же ситуации сделать жанровую фотографию. Смена установки повлечет за собой и смену выдвигаемого материала. Теперь усилится внимание фотографа к атмосфере сцены, к деталям, а ее участники предстанут не в своей самоценности, но как элементы общей композиции, как составная часть изобразительной структуры. Поэтому можно сказать, что и в фотографии жанр есть точка зрения на материал, благодаря которой доминирует та или иная группа выразительных свойств.

Фотографический кадр, как любое изображение, является предметно-пространственной структурой, ибо заключает в себе отражения объектов и окружающего их пространства. Но в каждом жанре доминирует своя группа выразительных свойств. Оттого предметно-пространственная структура, присущая всем изображениям, от жанра к жанру меняется - соответственно доминирующей группе.

В натюрморте выдвинутые свойства принадлежат предметам, вещному миру. Фотограф собирает вещи в композицию, и снимок строится на пластических связях между ними. Переключкой предметов подчеркиваются их качества, важные для смысла снимка, а тем самым - и для фотографического образа. Пространство, в котором находятся предметы, для смысла кадра не столь существенно, оно выступает как фон, зачастую абсолютно нейтральный.

Пейзажный снимок сочетает фиксируемые объекты и пространство в едином ансамбле, составные части которого взаимно отражаются друг в друге, причем пространственному фактору принадлежит ведущая роль. При портретировании интерес фотографа сосредоточен на человеке: выявляются и подчеркиваются его индивидуальные характеристики, его неповторимость. Окружающие предметы и среда включаются в структуру портретного снимка как элементы, оттеняющие своеобразие модели. Напротив, жанровый снимок демонстрирует зрителю не героя как такового, но происшествие, событие с участием героя. Потому в жанровом снимке доминируют выразительные свойства, возникающие из взаимодействия фигур, предметов и пространства и выражающие суть и характер ситуации, бытовой сцены.

Поскольку предметно-пространственная структура изображений видоизменяется в соответствии с жанровой установкой, в итоге оказывается, что каждому жанру присуща своя специфическая структура - «типическое целое художественного высказывания»³. Она не самоценна и поэтому не может быть пределом авторских устремлений. Жанровая структура служит ему практическим инструментом в творческой деятельности, помогая создавать те или иные уровни смысла. Именно об этом пишет современный искусствовед, обсуждая проблему жанра в изобразительном искусстве: «Жанровой структурой вряд ли можно любоваться как таковой, зато она всегда как бы высвечивает качественные преимущества композиции, цвета, объемно-пространственного и линейно-ритмического решения»⁴.

Жанровая структура, будучи «типической целостностью», не решает всех композиционных проблем, встающих перед автором конкретного снимка. Выбирая в преде-

лах доминирующей группы какие-то выразительные свойства для своего кадра, фотограф сталкивается с необходимостью связывать их не столько в типическую, сколько в единичную, присущую только данному снимку структуру. Эти единичные решения служат дальнейшему развитию и уточнению жанровой структуры. Благодаря им жанр осознается как эволюционирующий, жизнеспособный, то есть позволяющий добывать из материала новое содержание. Оно требует для себя новых структур, ибо как отмечал Г. Вагнер, «разные аспекты, разные смыслы только тогда воспринимаются как действительно разные, когда они выступают в разных структурах... Образующиеся структуры относятся и к содержанию и к форме, поэтому их можно назвать «содержательными формами», что, в сущности, и равнозначно жанрам»⁵.

Иными словами, жанр существует как ряд модификаций типовой жанровой структуры, как совокупность уже выработанных содержательных форм. Наиболее эффективные из них закрепляются, накапливаются в жанре, образуя его память. Фотографические жанры тоже имеют свою память. Сошлемся для примера на замечание фотожурналиста В. Ахломова: «Вспомните, сколько раз мы снимали отдельные деревья и целые березовые рощи! А в память из этой темы врезался только один снимок – «Край родной», сделанный А. Скурихиным»⁶. Вероятно, фоторепортер «Недели» чрезвычайно строг и требователен в оценке пейзажных работ своих коллег и предшественников, конечно же, яркие, выразительные снимки этого рода не ограничиваются кадром Скурихина. Дело, однако, не в требовательности, а в другом. Статья Ахломова, из которой взята цитата, опубликована в 1982 году; снимок же Скурихина сделан в 1937-м. И если через четыре с половиной десятилетия он воспринимается как образец выразительности, значит, кадр этот прочно вошел в жанровую память фотопейзажа.

Память необходима жанру не для того, чтобы высокие образцы, в ней закрепленные, старательно воспроизводились – с улучшениями или без них. Такое воспроизведение означало бы смерть жанра, поскольку он потерял бы способность «добывать» новый смысл из фиксируемой реальности. Всякое общество исторически изменяется, вместе с его эволюцией члены общества обретают новый жизненный опыт. Чтобы соответствовать опыту, любое искусство, в том числе фотографическое, должно следовать за движущимся временем, а это ведет к перестройке жанров – в них появляются все новые содержательные формы, порой решительно отличающиеся от уже существующих. Потому и писал В. Шкловский, что жанры «изменяются... не мало-помалу, и чаще изменяются не отдельной чертой, а как бы сламываясь и перевоплощаясь всей системой, как бы новым маршем лестниц»⁷.

Однако сломы не означают, что с каждым преображением жанра его память начисто отвергается и выбрасывается как ненужный балласт. Новизну только что появившихся форм можно оценить, лишь сопоставляя их со старыми, уже бытовавшими. Жанр, как говорилось, есть точка зрения. Всякая точка зрения предполагает наличие объекта наблюдения – им для жанра в изобразительных искусствах является та или иная сфера действительности. Вместе с тем точка зрения предполагает наличие позиции, с которой смотрят. Для изобразительного жанра, в том числе и фотографического, такой позицией становится жизненный опыт авторов и их современников, но также – память жанра, совокупность наработанных «содержательных форм».

Кроме того, память жанра нужна не только для сравнения новых композиционных решений со старыми, но и для того, чтобы новые композиционные решения возникали на основе старых. Память жанра свидетельствует о том, на что жанр был способен в образном осмыслении действительности, то есть о его «разрешающих возможностях». Они реализовались посредством тех или иных приемов, доказавших свою эффективность, раз благодаря им возникали высокие образцы фотографического творчества. Создавая новые «содержательные формы», фотограф зачастую использует уже опробованные приемы. Такое использование приемов вынуждает фотографа часто обращаться к памяти жанра.

Ниже мы подробнее и обстоятельнее рассмотрим основные жанры светописа - как классические (портрет, пейзаж, жанровый снимок, натюрморт), так и возникшие с развитием фотографии («фрагмент») или возможные благодаря ей (фотомонтаж). Фотомонтаж существенно отличается от других жанров светописа - в первую очередь тем, что не создается в акте фиксации, как произведения других фотографических жанров. Отпечатки, полученные в результате разных съемок, служат лишь исходным материалом для фотомонтажа, и на этом основании его не следовало бы причислять к чисто фотографическим жанрам. Однако в последнее время фотомонтаж настолько распространился в практике фотографов, что обойти его или умолчать о нем нельзя.

Наш обзор фотографических жанров не претендует на то, чтобы исчерпывающе описать память каждого из них. Если поставить перед собой подобную цель, то пришлось бы перечислить выразительные композиционные решения, накопленные за всю историю светописа в каждом из жанров, и тем самым потеряться в обилии примеров. Поскольку речь у нас идет о поэтике фотографии, то и жанры рассматриваются не в плане их истории, а в плане их поэтики. Иначе говоря, в каждой главке, посвященной определенному жанру, мы пытаемся показать те пути и методы, посредством которых фотохудожники достигали выразительности в своих композициях. Выразительный снимок - образен. Пути и методы, благодаря которым достигается выразительность, в конечном счете ведут к созданию образа. Поэтому рассмотрение фотографических жанров в русле поэтики есть описание того, как в этих жанрах возникает образность.

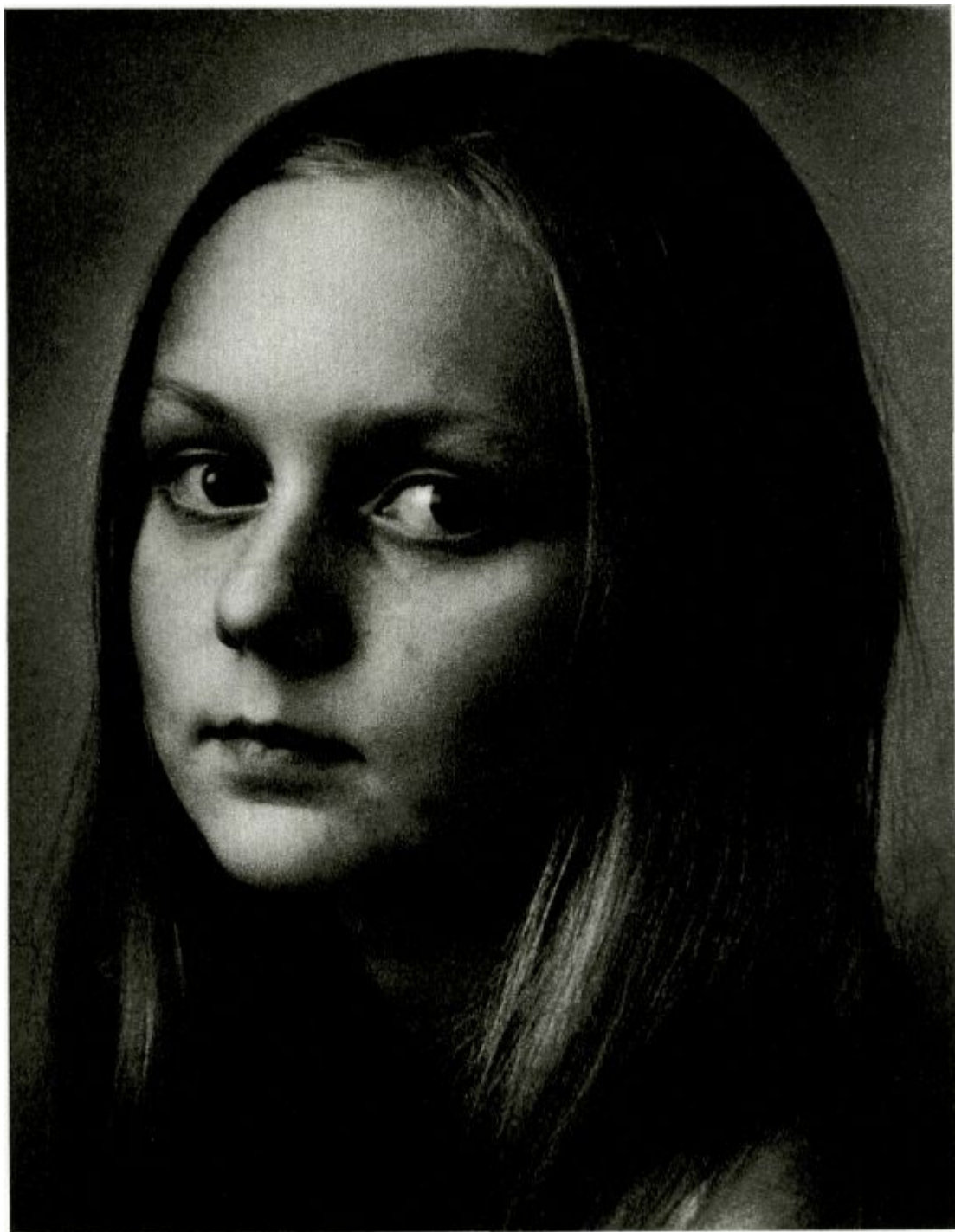
Но, как мы уже выяснили, в изобразительных искусствах она создается разными путями - посредством жанрового, пейзажного и натюрмортного подходов. Они могут реализоваться в одной и той же разновидности изобразительного творчества или, говоря иначе, в одном и том же жанре. Это усложняет и нашу задачу, и ту картину современного состояния светописа, которую нам хотелось бы нарисовать.

1. СОЗДАНИЕ ПОРТРЕТНОГО ОБРАЗА

Портрет передает индивидуальные, единичные, неповторимые черты модели. Таков основной признак жанра, предопределяющий его специфичность. Моделью же для портретиста является человек. Оттого портрет понимается лишь как воспроизведение человеческого облика. Однако иные исследователи, исходя из определения жанра как точки зрения, трактуют портрет шире⁸. Картина или снимок, полагают они, может передавать индивидуальные черты не только человека, но, скажем, горы или дерева. В таком случае их изображения будут также «портретами». При таком толковании понятие «портрет» оказывается всеохватным. Мы не будем придерживаться такой трактовки и, следуя исторической традиции, будем относить к портрету лишь изображения людей.

Раз для портрета важны индивидуальные черты модели, то они и выполняют в снимке роль доминирующей группы выразительных свойств. Конечно, модель может фиксироваться в естественной бытовой обстановке (жанровый портрет) или во время какого-нибудь действия (репортажный портрет), однако выразительные свойства обстановки или действия не станут самоценными в портрете, они лишь дополнительно характеризуют изображаемого человека.

Так как портрет воздействует на зрителя в основном теми же выразительными свойствами, что и сама модель, то, стало быть, они сходны, подобны друг другу. Подобие можно понимать двояко: во-первых, как точное воспроизведение внешнего, физического облика модели и, во-вторых, как воссоздание на снимке ее внутреннего, духовного своеобразия. Передача внешнего сходства не составляет для светописа проблем - фотограф может смело положиться на камеру, точно фиксирующую внешний мир.





2

Зато неизмеримо возрастают трудности при фотографической передаче внутренних, духовных черт - даже по сравнению с традиционным изобразительным искусством. Проистекают трудности преимущественно из-за краткости акта фиксации. Их характер когда-то пронизательно определил психолог Н. Жинкин, правда, в применении к импрессионистской живописи. По словам Жинкина, импрессионисты стремились «поймать вещь» в ее мгновенных оптических трансформациях, зависящих от изменений освещенности, однако они обманывались, «зачарованные ее первым покровом»⁹.

Художник-импрессионист, подчеркивает Жинкин, впервые в истории изобразительных искусств столкнулся с особой, прежде неведомой проблемой: «Ловя мгновения, он видел лишь кадры, но не фильм жизни». В своих полотнах он совлекал «с вещей тонкую пелену их зрительной и только зрительной видимости, кажущуюся поверхность, лишенную конструкции, веса и даже глубины»¹⁰. Иначе говоря, стремление к передаче мгновенных фаз бытия в конце концов свелось, по мнению ученого, к

воспроизведению внешних, преходящих черт («первого покрова») и обернулось потерей внутренних характеристик предмета («конструкции, веса... глубины»).

С той же проблемой сталкивается и фотограф, получающий в результате съемки «кадры, но не фильм», который единственно выражает, как думал ученый, непреходящие, стабильные, то есть сущностные черты модели.

Развитие фотографического портрета и художественные достижения в этой области творчества свидетельствуют о том, что данная проблема была решена – светописы научилась в одной мгновенной фазе выражать внутренние характеристики персонажа. О способах решения основной творческой задачи фотографа-портретиста М. Наппельбаум писал так: «Разве не располагает фотохудожник средствами создать обобщенный образ? В его распоряжении организация и расположение предметов в кадре, выбор позы портретируемого, выбор точки съемки, оптики, характера освещения, подбор бумаги, светофильтров. Не так уж мало. Специфические, присущие фотоискусству средства выразительности помогают отделить главное от второстепенного и создавать обобщение»¹¹.

Благодаря фотографической технике фотохудожник получает «кадры, но не фильм»; однако та же техника, по свидетельству известного портретиста, содействует выявлению сущностных черт модели («помогает отделить главное от второстепенного»). Тем самым она как бы выполняет прямо противоположные функции: фиксирует отдельную (нередко мгновенную, в доли секунды) фазу бытия, но также диалектически отрицает эту мгновенность, выделяя и укрупняя глубинные черты портретируемого. Фаза, насыщенная непреходящим, глубинным, равнозначна образу. Он возникает, следовательно, как результат усилий фотографа, направленных к тому, чтобы изображение обладало не только физическим, внешним, но и внутренним сходством с моделью. Такое сходство ощущается, когда духовный облик изображенного человека совпадает с тем представлением о нем, которое может сложиться при непосредственном общении.

Контакт с героем. Прежде чем пускаться в ход технику, фотограф формирует представление о том, что он должен зафиксировать, стремится осознать внутренние, сущностные черты портретируемого. Задачу эту мастера светописы решали разными путями. В книге «Творческая фотография» С. Морозов рассказывает, как знакомился с моделью немецкий фотограф Р. Дюркооп. В его ателье имелась уютно обставленная комната, где он беседовал с теми, кого собирался снимать. Стараюсь понять особенности характера клиента, изучал выражение его лица, жесты, иногда переносил съемку на другой день, если желательного контакта не получалось, или предлагал фотографироваться в другой ситуации. Ассистент вносил камеру на легком штативе прямо перед съемкой. Дюркооп делал несколько кадров, не прерывая разговора, чтобы «человек не мог скрыться под привычной маской» или сосредоточиться на том, что его снимают. Дюркооп верил в то, что по ходу общения естественное поведение модели выражает ее индивидуальность и потому добивался естественности от своих клиентов¹².

Аналогичный метод использовал и признанный мастер фотопортрета, американец Ф. Холсман: «Как фотограф я допускаю, что существует нечто такое, как характер, и что выражение лица иногда это открывает. Я стараюсь достигнуть прежде всего посредством беседы, чтобы фотографируемый забыл, что он позирует и в минуту правды проявил важный аспект своего характера. Многие я оставляю на волю случая, многое на волю разговора. Если у меня есть время, я стараюсь заранее как можно больше узнать о портретируемом, чтобы задавать ему квалифицированные вопросы»¹³.

Как видим, усилия фотографа направлены на то, чтобы в диалоге с моделью проявился ее характер «в минуту правды». Общение помогает человеку забыть, что он позирует перед камерой и тогда, по словам Холсмана, случай может проявить себя, рас-

крывая неожиданные черты в персонаже, выражающие «важный аспект характера». С теми или иными вариациями такой подход используют большинство фотографов-портретистов, хотя, конечно, у каждого свои профессиональные приемы.

Безусловно, данный метод не единствен. А. Картье-Брессон, например, сомневался в эффективности прямой беседы: «Наблюдая за лицом, трудно говорить с человеком». Портрет для него оставался наиболее трудной формой: «Под вашим изучающим взглядом каждый начинает вести себя иначе. Камера должна проникнуть сквозь одежды портретируемого, а это не шутка. В видеоискателе фотоаппарата вы, собственно, видите людей во всей их наготе, неприкрытости, такими, какие они есть в действительности. Часто это приводит в замешательство»¹⁴.

Другие портретисты устанавливают зеркало под объективом камеры или за ней, чтобы снимающийся мог контролировать выражение лица, позу, то есть выглядел бы согласно собственным представлениям о себе. В данном случае фотографы стремятся не режиссировать позу модели, полагая, что душевное свое состояние человек выразит сам, расположившись в удобной и спокойной позе перед фотоаппаратом.

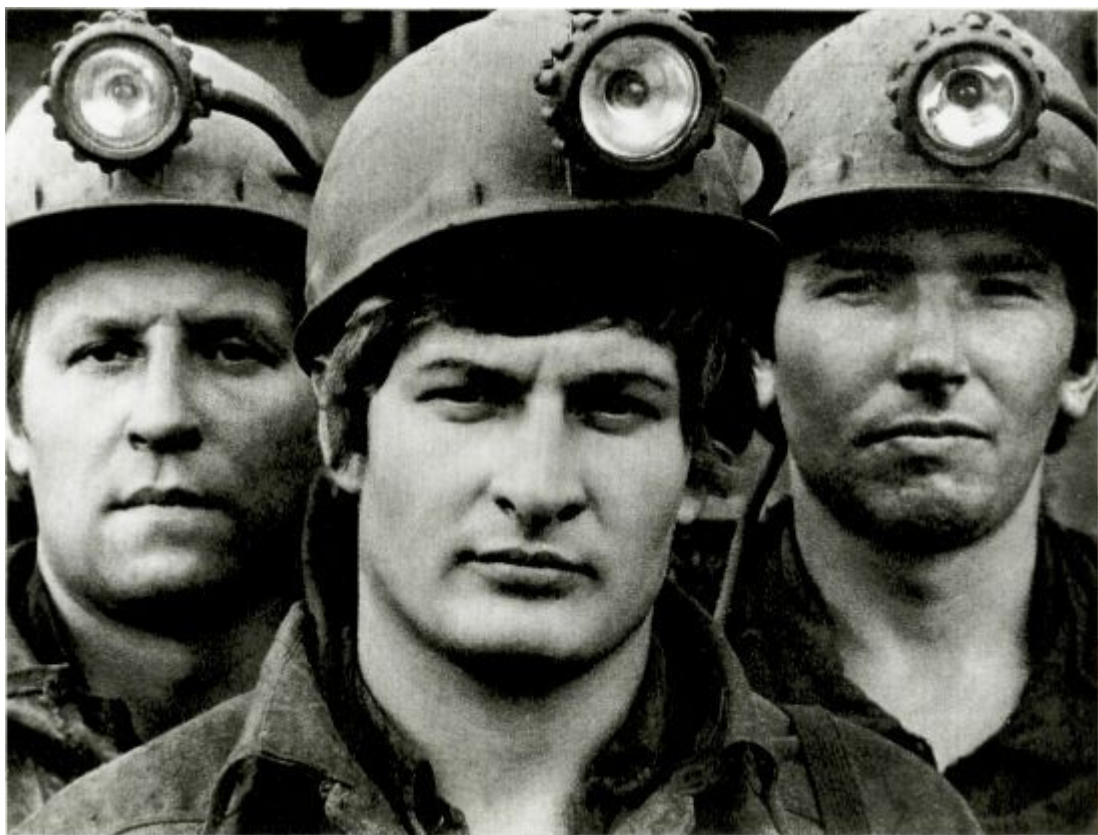
В случае беседы портретируемый реагирует на фотографа, выявляя таким образом качества своего характера; при съемке с зеркалом человек реагирует на собственное отражение, как бы сам себя режиссируя; метод же чешского фотохудожника Йозефа Эма состоял в том, чтобы модель реагировала на внешние, привычные обстоятельства. Мастер так писал о своих приемах работы: «При портретировании я люблю импровизировать, исходить из моментально сложившихся обстоятельств. В нейтральной обстановке студии личность портретируемого как-то стирается. В привычной же для него среде он не теряет своей индивидуальности. Среда, характеризующая уровень его культуры и вкуса, дополняет его характеристику даже тогда, когда он не стоит непосредственно перед камерой и ее присутствие мы ощущаем, скорее, как мимолетный отблеск в лице модели»¹⁵. Сегодня мы сказали бы, что из всех разновидностей портретного искусства Й. Эм предпочитал репортажный портрет.

Черты характера, тем или иным способом открываемые в персонаже, воспринимаются через посредство внешних проявлений. Внешние эти проявления и являются выразительными свойствами портретируемого. Фотограф дает их на снимке не в беспорядочном нагромождении, не как набор, но как связанную и закономерную целостность, в которой свойства органически между собой сочетаются. Примером такого связывания может служить работа советского фотохудожника В. Малышева над портретом болгарской актрисы Г. Йончевой. Она своим обликом напоминала знаменитую Кармен, образ которой давно превратился в клише массового сознания. Мастер же увидел в модели другое: «мягкий приятный голос, неторопливые движения и изящные манеры» напомнили ему пушкинскую Татьяну. Объяснив актрисе, каким он представляет себе ее портрет, Малышев попросил сменить наряд и затем снимал в интерьере, соответствовавшем его видению фотографического образа¹⁶.

В наблюдениях за реакцией модели, за ее поведением наступает время, когда фотограф чувствует, что совокупность выразительных свойств воспринимается им как целостность. Этот момент осознается как «минута правды», «решающий момент», когда и надлежит производить съемку. Можно сказать, что, портретируя, фотограф запечатлевает «решающий момент» своего понимания человека, представшего перед объективом.

Взгляд в камеру. При съемке фотограф добивается от модели естественности поведения, и, конечно, важно, чтобы эту естественность портретируемый сохранил перед бесстрастным оком фотоаппарата.

Снимок Л. Ассанова «Ткачиха» (1) подкупает искренностью и раскрепощенностью. Девушка отвлеклась от профессиональных дел, явно разговаривает с кем-то,



кто-то развеселил ее, заставил смеяться, вероятно, сам фотограф. Глаза ее не устремлены в объектив с серьезной сосредоточенностью, как порой бывает при портретной съемке. Присутствие камеры не ощущается даже как «мимолетный отблеск в лице модели», о котором говорил Й. Эм. По всей вероятности, героиня снимка специально не готовилась к съемке - косынка лихо сдвинута, непокорные пряди выбились из-под нее. Фотографу, естественно, понадобились свои хитрости, чтобы не «погасить» фактом съемки этот взрыв жизнерадостности и веселья.

Контактом модели с фотографом и аппаратом предопределяется контакт между снимком и зрителем. Если в момент съемки модель сознавала присутствие камеры, реагировала на нее, то впоследствии и у зрителя создается ощущение прямого общения с изображенным человеком. На многих портретных снимках взгляд персонажа устремлен на зрителя, и потому создается впечатление, будто изображенный человек прямо обращается к нему, а пространство кадра продолжается в зрительском пространстве.

Чтобы подобный контакт возник, герою снимка недостаточно просто глядеть в объектив, думая о чем-то своем. Требуется именно общение с камерой. И тогда трудно отделаться от ощущения, что запечатленный человек ведет с нами безмолвный разговор. Такой способ съемки применялся в эпоху дагеротипов - как раз тогда была открыта магия контакта с фотоаппаратом.

Однако если взгляд человека отведен в сторону, впечатление интимного контакта ослабевает, герой снимка словно отдаляется от зрителя, уходит в мир собственных мыслей и чувств. Отдаляется от зрительского пространства и пространство снимка, между ними возникает незримая граница.

Наконец, во многих работах персонажи существуют как бы не ведая, что камера наблюдает за ними, и потому зритель оказывается не участником прямого диалога, но сторонним наблюдателем - его пространство отделено прозрачной, но непроницаемой стеной от изображенной реальности, и фотография приоткрывает эту реальность. Так, в зависимости от способа общения персонажа с камерой изменяется точка зрения зрителя, характер его контакта со снимком.

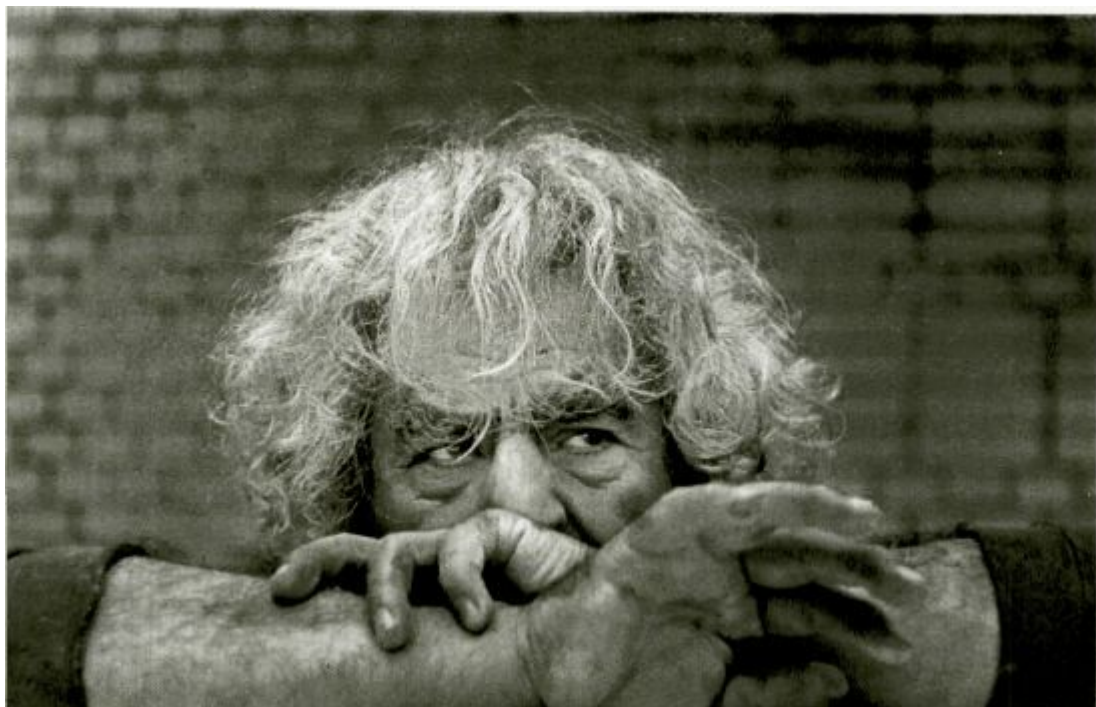
Прямо на зрителя смотрит героиня снимка С. Яворского «Юлька» (2). Фотография построена по канонам студийного портрета. Автор выбрал простое и монументальное решение, и композиция кажется органичной благодаря точному соблюдению пропорций, тщательной проработке линий и объемов. В головном портрете основными выразительными средствами служат световая композиция и ракурс - посредством их усиливают те или иные характерные черточки, проявляют индивидуальное в модели. Общение с аппаратом здесь откровенно заявлено: строгий, задумчивый взгляд кажется устремленным не в объектив, а на зрителя. Девушка как бы оценивает того, кто смотрит на снимок, словно решая, можно ли с ним начать диалог, завести беседу. Судя по общей «серьезной» тональности снимка, и диалог этот должен быть серьезным.

Более свободные композиционные формы свойственны репортажному портрету. Съемку его ведут в реальной обстановке, так что в композицию могут войти разнообразные предметы из окружающей среды. Чтобы сохранить характер контактности, присущий студийному снимку, в репортажном портрете прибегают к постановочным приемам: выбирают позу, освещение, детали, как, например, это сделано в снимке И. Иванкина «Шахтеры» (3). Взгляды героев согласно устремлены к зрителю, и это помогает ощутить единство изображенных, их общность. Она подчеркнута и композицией: лица заполнили кадр так, что пустого пространства нет, ритм лиц повторяется в ритме касок и лампочек. Это групповой портрет, где у каждого человека свой характер, свое отношение к жизни, и вместе с тем три разных характера складываются в целостный образ труженика, передового рабочего. Целостный образ здесь возникает в силу общего единого контакта всех троих персонажей со зрителем.

Руки в портрете. Не только глядя на снимок, но также общаясь с людьми в реальной жизни, мы судим о человеке, о чертах его характера прежде всего по лицу. Для портретиста оно и есть главный предмет изображения. В лице же наиболее изменчиво, наиболее подвижно выражение глаз, прямо зависящее от душевного состояния человека, от переживаемых в данный момент чувств. Потому глаза - «зеркало души».

Реальность, в которой человек пребывает, динамична, подвижна. Душевные состояния, «зеркалом» которых являются глаза, в конечном счете предопределены движением реальности и поэтому суть реакции на это движение. Реагируя на изменения реальности, человек взаимодействует с нею, и в таком взаимодействии совершается становление его характера. Своеобразие конкретного человека, его неповторимость, особенно ценная для портретиста, возникает как результат индивидуальной манеры контакта с действительностью. Индивидуальный способ взаимодействия с внешним миром прочитывается не только по выражению глаз - он ощутим также в позе изображаемого портретистом человека, в жесте его рук. Они, как и глаза, передают состояние человека, переживаемое в данный момент.

С. Герасимов, известный кинорежиссер, так вспоминал об одной своей встрече с В. Пудовкиным: «...заметив, что большой палец пригнулся у меня к ладони, он вдруг страшно закричал: «Не смей так держать большой палец! Взгляни на свою руку: что за жалкое, безвольное у нее выражение! Держи палец вот так!» - И он оттопырил большой палец под углом 45 градусов к своей ладони. И тут же стал развивать теорию по поводу того, что состояние мышц не только выражает состояние духа, но и диктует духу необходимый тонус»¹⁷.



4

Иными словами, руки не менее красноречиво, чем глаза, передают душевные состояния, а порой даже более выразительны. В одном из рассказов японского писателя Р. Акутагавы мать умершего юноши приходит к его учителю. Она рассказывает о своей трагедии с бесстрастным лицом, как и положено по японскому этикету, но учитель замечает руки матери, судорожно вцепившиеся одна в другую, и понимает ее состояние. Вероятно, такое «красноречие» рук имел в виду Станиславский, когда говорил, что кисти рук - это глаза тела.

Выразительность жеста давно осознана в теории и практике живописи. Лессинг в «Лаокооне» замечает, что выразительность лица, не подкрепленная выразительностью рук, ослабляется. Или вспомним «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи, где руки всех присутствующих лежат на столе, и у каждой - своя характерность, свое действие. Сам Леонардо писал в своем трактате: «Руки и кисти во всех своих действиях должны обнаруживать намерения того, кто движет ими»¹⁸ - и неукоснительно следовал этому принципу в собственных картинах. Выразительность рук делает их необходимым компонентом и в фотопортрете. Элементарной ошибкой принято считать, когда в грудном или поясном портрете руки, опущенные вдоль тела, обрезаются по локоть. Так изображенные руки чешские фотографы иронически называют «макаронами».

В фотографической практике давно выработаны свои правила включения рук в снимок. Например, если нужно подчеркнуть одухотворенность модели, то просят поднести руки к голове. Впечатление пассивности персонажа усиливают тем, что руки оставляют в спокойном положении. Руки, сильно сжимающие какой-нибудь предмет, свидетельствуют об активности человека.

Скульптор на снимке (4) Б. Долматовского весь в творческом горении. Это впечатление во многом достигнуто умелым включением рук в композицию портрета. Выразительны пальцы правой руки, словно продолжающие мять глину, кроме того, экспрессию подчеркивает сдерживающий жест левой руки.



Поза и жест. Выразительные свойства модели, будучи зафиксированы, схвачены аппаратом, становятся выразительными элементами снимка. Светопись запечатлевает поверхность вещей - внешний вид объекта для фотографа служит как бы «несущей плоскостью», на которой сосредоточены выразительные элементы фиксируемого предмета.

В портрете такой «несущей плоскостью» становятся лицо и корпус модели. Выразительные элементы попадают на эту «плоскость» из двух источников: во-первых, они являются знаками внутренних процессов, то есть переживаемых человеком чувств и состояний; во-вторых, выразительными элементами оказываются реакции человека на обстоятельства, на происходящее вокруг. Исследователь пишет: «Лицо ... выступает одновременно и как «зеркало души» и как зеркало мира»¹⁹, или, говоря иначе, экспрессию запечатленной модели формируют два источника - психологические процессы и среда.

По лицу можно определить характер человека, этому учила возникшая в древности наука физиогномика. И если характер прочитывается по лицу, оно в большей мере, чем другие части тела, оказывается «зеркалом души». Конечно, на лице отражаются и минутные, мимолетные состояния человека как реакции на окружение, на внешнюю среду. Тем самым лицо становится также «зеркалом мира». Способность быть тем и другим в лице как бы уравновешена.

Напротив, поза и жесты прежде всего суть реакции на обстоятельства; поза и жесты - это преимущественно «зеркало мира». Однако и они свидетельствуют о характере человека - но более опосредованно, косвенно. Человек реагирует на внешние обстоятельства по-своему, индивидуально. Индивидуальные особенности реакции тоже говорят о чертах внутреннего склада, о характере. В театре поза и жест эффективно используются для того, чтобы создать у зрителя представление о внутренних, характерологических свойствах изображаемого персонажа. Немирович-Данченко, придававший особое значение пластике актера, позу и жест называл «мизансценой тела», предлагая актерам «фотографировать себя мысленно», чтобы проверять соответствие позы и жеста выражаемому состоянию героя и складу его души.

Работа портретиста облегчается, если у модели выразительное лицо. Бодлер когда-то назвал портрет «драматизированным жизнеописанием»²⁰. Лицо и может служить таким жизнеописанием. Но зачастую портретист не довольствуется тем, что «записано» на лице, или же лицо кажется ему недостаточно выразительным. Тогда он трактует модель как «зеркало мира» - предлагает принять соответствующую позу, выполнить определенный жест, чтобы посредством их полнее и глубже охарактеризовать снимаемого человека. В данном случае фотограф, подобно режиссеру, вместе с моделью ищет «мизансцену тела» - совпадающую с представлением фотографа о человеке, которого он снимает. Чтобы поза и жест вошли в кадр, фотографу приходится прибегать к планам во весь рост или по коленям, в них акцент выразительности перемещается с лица на корпус, а главным выразительным элементом оказывается линия. В стоящей, вытянувшейся перед объективом фигуре линии, как правило, спокойны и даже монотонны, зато сидящая модель дает большие возможности оперировать линией.

Возьмем, к примеру, снимок Г. Бинде «Лулу» (7). Девушка отвернулась от аппарата, смотрит не в объектив, а в сторону. Такая поза не позволяет зрителю осмотреть ее лицо и понять его как «зеркало души». В сущности, Бинде создает «драматизированное жизнеописание» персонажа через «мизансцену тела» - позу и жест.

Кажется, что героиня снимка намеренно отвернулась от камеры. Аппарат здесь словно олицетворяет собой среду, внешние обстоятельства, на которые она реагирует. Взгляд ее направлен в сторону и вниз, будто девушка буруеваема какой-то тяжелой, мрачной думой. Вероятно, она находится в том гнетущем состоянии духа, когда человек ко всему безучастен, когда «белый свет не мил»; потому камера ощущается назойливой - от нее хочется защититься, оградить себя.



6

Причину такого состояния объясняет поза. Композиция снимка неуравновешена - правая сторона изобразительной плоскости, будто притягивающая тело модели, кажется более тяжелой, чем левая. Неуравновешенность подчеркнута и световой проработкой кресла, в котором девушка сидит. Спинка его погружена в темноту, от нее остались только выделенный светом край и черточки по бокам. Тело девушки по отношению к ним расположено асимметрично, оттого еще сильнее воспринимается неуравновешенность композиции.

Поза модели динамизировала линии. Складки ткани выразительно обрисовывают напряженный, винтообразный изгиб тела.



Парадоксален жест рук: правая с силой сжимает подлокотник, левая, на которую должна приходиться тяжесть наклонившегося тела, странным образом легко покоится на ручке кресла.

«Драматизированное жизнеописание» героини фотограф и впрямь создает преимущественно позой и жестами. Неуравновешенность композиции, излом фигуры, алогичный жест рук как бы говорят о неуравновешенности девушки, о ее предрасположенности к переменам настроения. Мрачное состояние духа, которое зафиксировала камера и о котором говорит общий темный фон снимка, - результат этих свойств характера.



8

Характер девушки, послужившей С. Жуковскому моделью для снимка «Жест» (5), также выражен позой и движением рук. Среда, на которую реагирует девушка, воплощена некой фиолетовой материей, то высветляющейся, то доходящей почти до черноты. Разводы материи беспокойны, неправильны, по форме - героиня снимка будто пытается вырваться из нее. Порыв девушки передается не физическим движением, фотограф специально высветляет несколько участков фигуры - белые пятна с округлыми, плавными очертаниями задают композиции ритмическую мерность. Ей вторит своеобразный жест. Конфликт белых пятен с темно-фиолетовыми разводами позволяет ощутить, что характер у девушки - целеустремленный, романтический.

Фигура и фон. Поскольку портретист трактует модель как «зеркало мира», то есть характеризует ее через взаимодействие со средой, то и сама среда порой появляется на снимке. Тогда она выступает как фон и выполняет активную смысловую функцию, определенным образом «высвечивая», объясняя портретируемого. Согласно определению жанра основной предмет изображения в портрете - человек, поэтому фон здесь не самоцель, но служебен, вспомогателен, иначе говоря, подчинен основному предмету изображения.

В работах Бинде и Жуковского, о которых шла речь, среда как таковая отсутствует, ибо все, кроме фигуры, погружено в темноту; при желании среду можно домыслить, но фотографии на этом не настаивают. Фон, характеризующий состояние героини, здесь достаточно условен, однако его темная тональность красноречиво свидетельствует о драматических чувствах девушек.

На практике современные портретисты используют самые разные фоны: условный, однотонный или состоящий из произвольного сочетания штрихов и пятен, как в



работах М. Наппельбаума, иногда плоский, если перспектива перекрыта какой-либо поверхностью, в которую упирается взгляд зрителя, а также глубинный, образованный уходящими вдаль планами. Пространственный фон особенно присущ снимкам, сделанным широкоугольной оптикой.

Фоном в портрете может быть пейзаж, интерьер или же композиция из предметов, призванных охарактеризовать модель. «Удачный фон - половина дела, - говорил замечательный портретист, художник М. Нестеров, - ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием, фон участвует в жизни изображаемого лица»²¹.

В психологическом портрете фон ощущается как проекция внутреннего мира героя. В парадном портрете или портрете, представляющем собирательный тип героя, роль фона иная: в первую очередь он призван подчеркнуть социальную значимость персонажа. Фон жанрового или бытового портрета помогает обрисовать ситуацию, обозначить состояние героя или дополнить его характеристику. Словом, функция фона меняется в зависимости от жанровой разновидности снимка.

Снимок Г. Копосова «Оператор» (8) и названием, и тем, что на нем изображено, ясно свидетельствует, к какой жанровой разновидности портрета принадлежит кадр. Перед нами, без сомнения, репортажный портрет, где дается собирательный тип современного рабочего, чей труд стал умственным, - герой снимка управляет, руководит техникой.

Его лицо и фигура окрашены в красновато-оранжевый цвет горящими на пульте лампочками - вереница их протянулась у нижнего края изобразительной плоскости. Фотограф объяснил, откуда появился красно-оранжевый цвет на фигуре, но все равно цвет этот прочитывается символически. Он знаменует собой накал, напряженность работы, которой занят герой снимка.

Фон у Копосова в цветовом отношении контрастирует с фигурой, композиционно вписанной в холодноватый, темно-зеленый интерьер цеха с яркими световыми прочерками и бликами на деталях. Бирюзовые линии, диагонально расчертившие пространство рабочего помещения, вносят в композицию динамизм. Линии эти устремлены к фигуре оператора и также повествуют о напряженности трудового ритма, ибо прочитываются как вспышки, разряды энергии. Цветовой контраст фигуры и фона становится ключом всей композиции. Благодаря ему отчетливо выделен персонаж - он как бы выдвинут «цветовым давлением» на первый план, а линии и блики фокусируют зрительское внимание на лице героя. Однако функция фона в данном портрете не столько композиционная, сколько содержательная: экспрессия деталей второго плана заставляет зрителя ощутить и характер рабочего, и напряженность его труда.

В работе «Восемнадцатилетие» В. Корешкова (6) как бы составной фон. В соответствии с канонем жанрового портрета за спиной девушки различимы ажурные конструкции заводского цеха - они обрисовывают среду. Первый же план снимка заполнен цветами, которые воспринимаются как символ праздничного события, но они же олицетворяют нежность, хрупкость героини. Она сама как цветок в этом царстве техники. Лицо девушки мало по масштабу, цветы большие, а цех огромен, и тем не менее видим-то мы прежде всего это лицо. Композиция кадра построена так, чтобы внимание зрителя сосредоточилось на нем. Портрет хочется истолковать метафорически: человеческое начало торжествует в нескончаемом кружении веретен, в паутине проволочных рам и конструкций.

Оригинальный предметный фон выбрал для своего «Музыканта» И. Грикенис (9). Используя верхнюю точку съемки, фотограф превратил ряды пустых кресел в строго ритмизованную плоскость. Закономерная ритмика фона как бы свидетельствует о строгости, собранности изображенного человека. Белые контуры кресел своим мерным ритмом вносят в кадр ощущение порядка, маршевого строя; округлость спинок несколько смягчает суховатость этого ритма. Ракурсом автор также нарушает его мерность, помогая тем самым увидеть в персонаже отнюдь не сухого педанта.

Сложны функции фона в снимке (10) В. Плотникова для конверта грампластинок «Али-Баба и сорок разбойников». Фоном в нем служит восточный ковер. Он не только напоминает о том, что сказка восточная, но также объединяет портретируемых актеров и музыкантов. Герои снимка вроде бы расположены как на традиционном групповом портрете: в первом ряду снимающиеся полулежат на полу, во втором - сидят на стульях, в третьем - стоят. При внимательном рассмотрении, однако, замечаем, что группа у Плотникова старательно ритмизована, чего не бывает в рядовых композициях. На первом плане - столик с круглым подносом, в руках у сидящих - круглые пиалы, персонаж в третьем ряду держит круглое блюдо; мотив круга повторяется снова и снова. И вся группа образует полукруг, будто обтекая стоящий впереди столик.

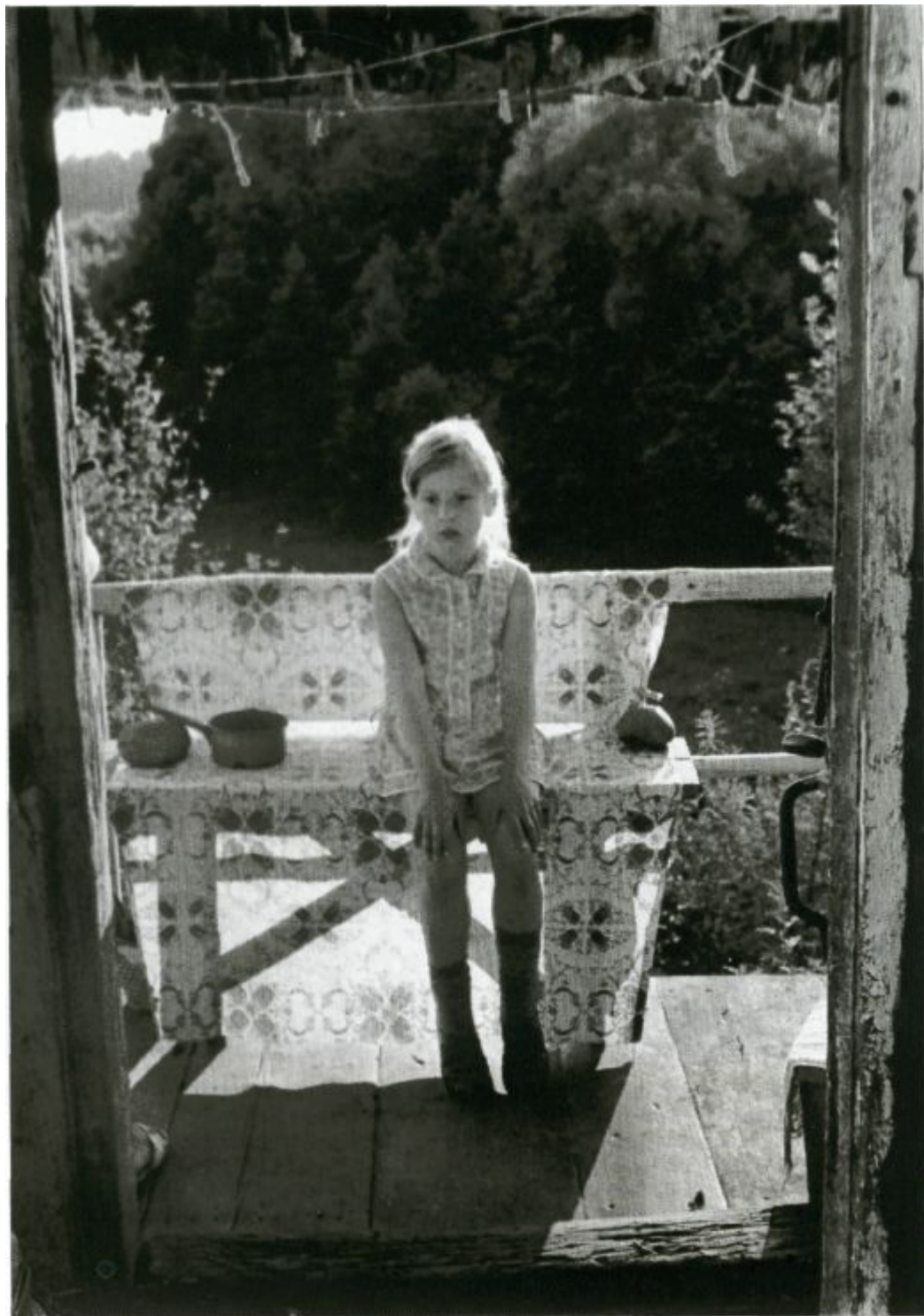
Героев объединяет мотив круга, но они также связаны сложным чередованием светлого и темного. Фигуры первого и второго ряда подчеркнута контрастны по тону, есть контраст в элементах одежды у стоящих персонажей. Поэтому вся группа изображена ритмизована мотивом круга и чередованием светлых и темных пятен, а потому воспринимается как своего рода орнамент, который соотносится с орнаментом ковра. Ковер в данном случае подчеркивает, заставляет острее воспринимать орнаментальность группы и тем самым выступает как подсказка, как интерпретатор запечатленных актеров и музыкантов.

На снимке Плотникова фон плоский; в работе Грикениса - намеренно уплощен. Однако фон в портрете может быть иным - развернутым в глубину и заполненным различными предметами. Тогда он выступает как пространство. Фаворский подчеркивал, что пространство «никакими перспективами не покроешь и не исчерпается», то есть для художника оно существенно не своей геометрией, но своим содержимым. Наблюдая содержимое, художник «увидит, как вещи будут разговаривать друг с другом,



сложно относиться друг к другу, уступать друг другу, строить глубину, влиять друг на друга цветом, силуэтом и т. д.»²². Все эти связи и взаимовлияния воспринимаются как значимые, имеющие смысл, и потому пространство предстает перед зрителем в виде совокупности связанных между собой выразительных элементов. В предыдущей главе говорилось о пространственном образе, возникающем в результате взаимодействия и взаимовлияния всех компонентов снимка. В портрете с глубинным фоном зритель сталкивается именно с пространственным образом.

Здесь образ этот как бы центрирован: совокупность выразительных элементов работает в портрете на свой центр - изображаемого человека, стремится полнее и и





глубже охарактеризовать его. Поучителен с этой точки зрения снимок Н. Бойцова «На даче» (11). В него включены фрагменты интерьера и пейзажа, центр же композиции — девочка, сидящая на лавке в состоянии полного покоя. Девочка словно застыла, руки ее опущены на колени, сама она сосредоточена, погружена в себя. Ее фигура дана на двойном фоне: на лавку накинута прозрачная ткань, рисунок которой отчасти размыт лучами встречного света; второй фон — это уходящий вглубь на дальнем плане ряд деревьев. Мы смотрим на девочку из глубины комнаты, через дверной проем, за дверью пространство разворачивается кулисными планами.

Внимательный взгляд отмечает, что сверху композиция замкнута неровным краем крыши из дранок, что ниже этого края на бельевых веревках в причудливом ритме скачут прищепки, что за дверным косяком чуть виднеется фигура женщины, скрытая притолокой. Фигура словно оживляет интерьер — обогащает, расширяет его в смысловом отношении. Оттого по-новому осознается и порожек, который ранее принимался за границу кадра и потому выпадал из поля зрения. Теперь он оказывается частью расширившегося пространства. Порог, как и доски пола, как притолока двери, становятся для зрителя атрибутами уютного, домашнего мира. Из многообразия жизненных деталей складывается ощущение теплого покоя, который источает этот старый летний дом.

Освоив пространство интерьера, глаз зрителя продолжает скользить в глубину, за крыльцо, где высвеченные солнцем ветки открывают вход в долину. Глаз бежит вдаль по тенистому склону овражка, и композиция насыщается для смотрящего средой — утренним воздухом. Кружевные ритмы листвы отзываются в ритмическом рисунке ткани на перилах крыльца; тем самым интерьер и пейзаж оказываются пластически связанными. Эта связь не отменяет существенные различия между ними. Домашний мир состоит из вертикалей и горизонталей: вертикальны притолоки двери и ножки лавки; горизонтальны — порожек, край крыльца, сиденье лавки, жердь стропил у верх-



13

него срез кадра. Вертикалей и горизонталей нет в природном мире снимка - стена деревьев мягкими плавными волнами уходит в глубину.

Пространственный образ в портрете нередко вызывает подозрение, что жанровая чистота в нем нарушена, поскольку совокупность выразительных элементов кажется самоценной, не «работающей» на то, чтобы охарактеризовать модель. Подобный упрек может быть обращен и к кадру Бойцова. От фотографа в таких случаях требуется особое умение - он должен убедить зрителя, что все объекты, попавшие в кадр, «обслуживают» центрального героя, дополняют его и «освещают». Бойцов добивается этого неожиданным способом - ни позой, ни жестикой, ни мимикой не прибавляет он выразительности девочке. Ее спокойствие и неподвижность будто нейтрализуют всю возможную в ней экспрессию. Вместе с тем девочка не стаффаж, она помещена в центре снимка и является средоточием всей композиции, главным предметом изображения. В поисках содержания, способного осветить, объяснить этот главный предмет, зритель неизбежно обращается к тому, что девочку окружает. Работа Бойцова - не пейзажный снимок; это «драматизированное жизнеописание» героини, которая благодаря пространственному окружению охарактеризована как существо на границе двух миров - домашнего и природного.

Контраст. Оба мира на снимке Бойцова контрастны: один прям, даже прямолинейен, ибо насыщен вертикалями и горизонтальными; другой волнист и плавен, в нем преобладают округлые формы. Оттого оба мира ощущаются как носители разных «внутренних сил», как обладатели двух разных характеров. Благодаря их контрасту в



снимке возникает драматизм, а кроме того, каждая «сила» в сопоставлении с другой воспринимается острее, отчетливее.

Носителями контрастных характеристик в портретном снимке могут быть не только фигура и фон, но также сами портретируемые - благодаря их сопоставлению экспрессивность снимка повышается. В работе И. Гневашева «Старость на пороге» (13) контрастно сталкиваются два персонажа - один находится в возрасте, когда подводятся жизненные итоги, другой - когда делают первые шаги в большой мир. Снимок контрастен не только по облику и возрасту героев, но и по освещенности фигур. Заполняя пространство кадра, мягкий свет обтекает фигуру старика, девочка же стоит в тени, фигура ее крепка, материальна. Перед нами своего рода притча о лучезарной старости, о воплощенной в человеке духовности и о нерешительной, робкой молодости. Композиция полна зрительных рифм - перекликаются гладкое и шершавое, прямое и волнистое, рукотворное и природное. Однако все сопоставления содержатся в реальной материи жизни, фотограф лишь выявил, подчеркнул их. В рядовой ситуации он увидел неумолимый ход времени, начало и завершение жизни.

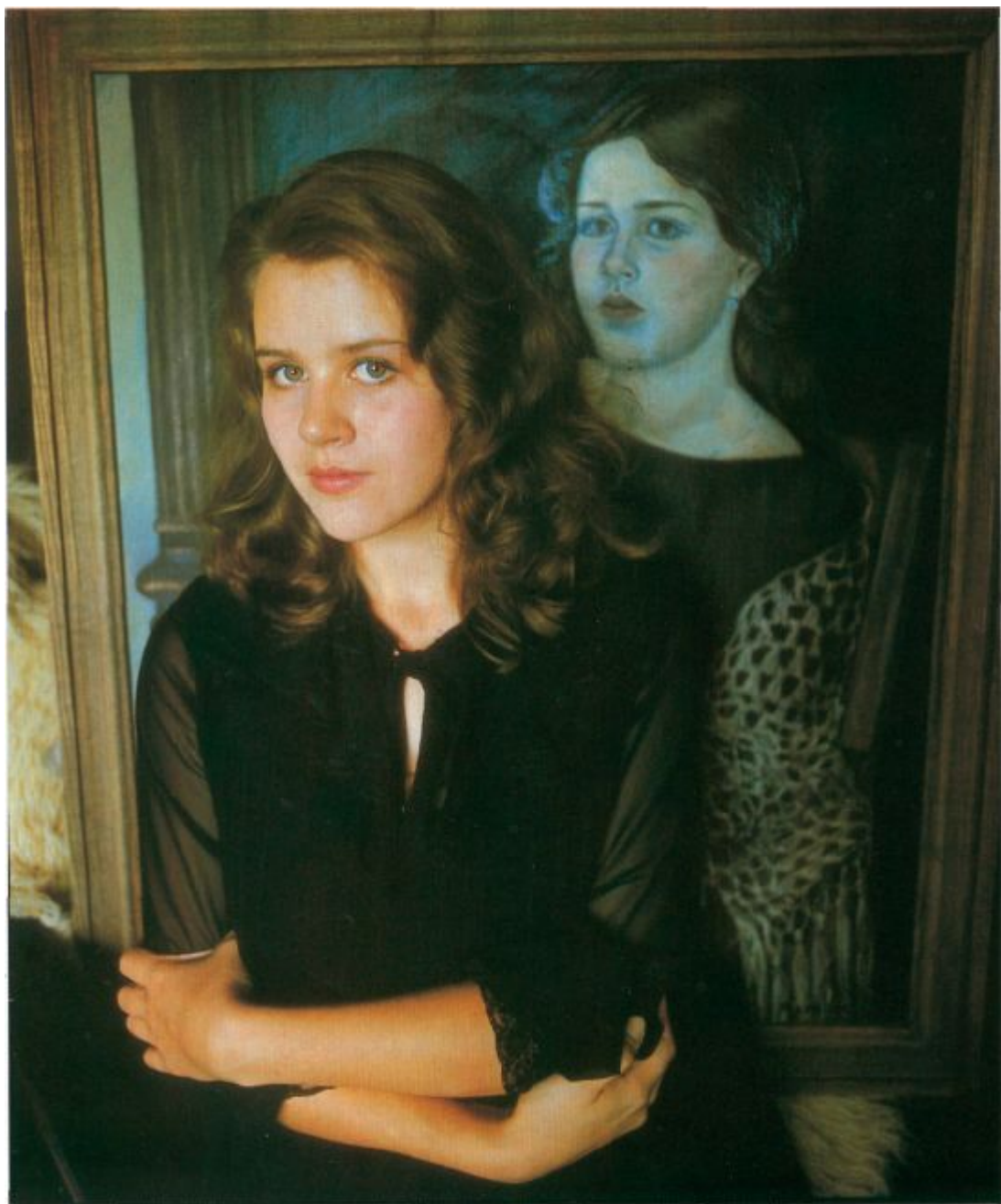
В парном портрете В. Браунса «Двое» (12) контрастно расположены персонажи. Композиция тут построена на откровенном общении героев с фотографом. Снимающиеся и связаны между собой и разобщены. Хотя они не общаются (их взгляды направлены к зрителю), явственно ощутимы напряженные отношения между ними. Драматическая нота отчужденности, звучащая в снимке, передает сложность человеческих чувств, а витиеватый рисунок растительности на лужайке словно олицетворяет запутанность отношений между героями. Визуальные контрасты в композиции снимка пластически выражают внутренний конфликт персонажей.

На снимке В. Тимофеева «Парень с характером» (14) контрастны плавные, округлые линии тела и четкий, мерный ритм ступеней, контрастны светлая фигура мальчика и затемненный фон. Автор сознательно выбрал такую точку съемки, что фигура купается в потоке света, а ступени освещены скупой, «линейной». Световой ореол на копне волос мальчугана, особо интенсивный благодаря темному фону, делает лицо зрительным центром кадра. Линейный и световой контрасты дополнены цветовым; причем контраст цветовых качеств внешности персонажа - соломенных волос, розоватых рефлексов на лице и красно-малиновых узоров на костюме - характеризует мальчишку как личность яркую, «теплую».

В работе М. Драздаускайте «Деревенская свадьба» (18) черный проем за открытой дверью контрастирует со светлой стеной; однако не этот контраст является основным в кадре, главное здесь - контраст между персонажами, а точнее, между одним, центральным, и остальными. Этот персонаж - женщина средних лет - расположен как раз на линии «золотого сечения», в самой спокойной зоне изобразительной плоскости. У женщины массивные, сильные руки труженицы, чуть расставленные ноги прочно стоят на досках крыльца. И по своему положению и по ощущению устойчивости, основательности, которое излучает женщина, она воспринимается как ось всей группы, как опора, на которой держится и которой скрепляется композиция. Основательная статичность героини контрастирует с динамикой других персонажей. Этой динамикой они связаны в цепочку, в вереницу. Жест пожилой женщины в фартуке продолжен движением аккордеониста; его наклоненная голова ведет зрительский взгляд к юноше-ударнику, чья фигура наполовину заслоняет фигуру стоящей у притоки старухи. От нее взгляд следует к другой, чей силуэт теряется в черноте проема. Вереница персонажей образует полукруг, некое подобие хоровода вокруг центральной героини. Хоровод этот странен, ибо парадоксально сочетает состояния веселья и раздумья.

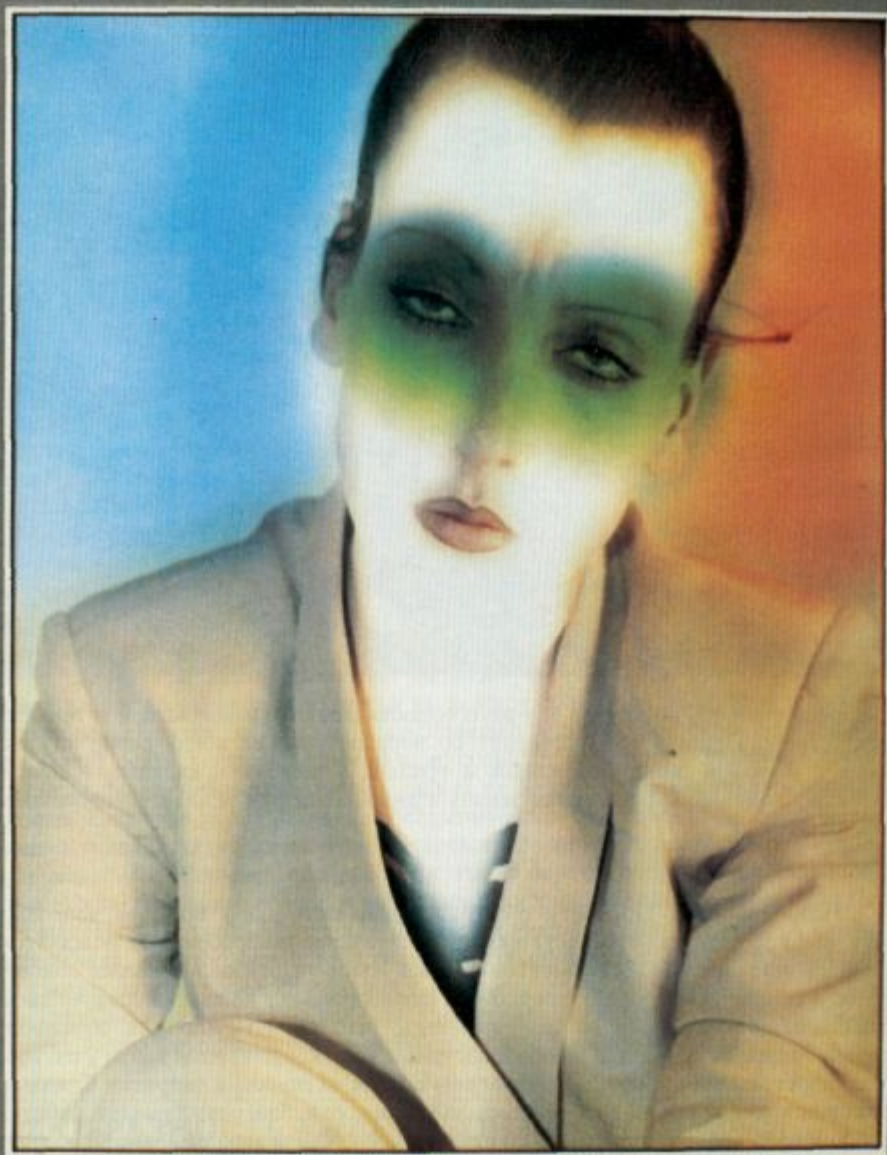
По формальным признакам снимок Драздаускайте можно отнести к групповым портретам; на самом деле это портрет одиночный, «сольный», являющийся «драматизированным жизнеописанием» одной героини. Описать судьбу этой женщины как раз и помогают контрастирующие с ней персонажи.





16

«Парный портрет» Н. Гнисюка (16) тоже построен на контрасте, но - особом. И в живописном, и в фотографическом портрете известен композиционный ход, когда персонаж как бы удваивается - скажем, наряду с самой моделью дается ее отражение в зеркале, оконном стекле и т. д. Так делают, чтобы раздвинуть видимое пространство, в иных случаях так намекают на двойственность души того, кто изображен. Гнисюка не





18

интересует ни то, ни другое - у него сопоставлены человек живой и преображенный искусством. Первый контрастирует со вторым прежде всего колористически: цвет лица у молодой женщины ясный и теплый, у модели в картине, напротив - бесстрастно холодный. Подлинная жизнь в кадре Гнисяюка теплее и человечнее, нежели искусство.

Новые формы. Портреты с глубинным фоном, как у Бойцова, или многофигурные, как у Драздаускайте, несут в себе пространственный образ. Он рождается всем ансамблем выразительных элементов снимка. Ныне участились попытки создавать в портрете и предметный образ. В подобных случаях объект не демонстрирует свои черты и отметины, оставленные на нем временем (что свойственно для образа-характера); смысл также не создается взаимодействием всех компонентов кадра (что присуще образу пространственному); в предметном образе экспрессия творится благодаря местоположению объекта на изобразительной плоскости, благодаря умелой работе с тонами и т. д. Иначе говоря, при создании предметного образа максимально используются возможности, которые дает сама съемка и позитивный процесс.

Позитивная печать при этом нередко становится более контрастной, с преобладанием черноты в тоне. Темная тональность усиливает напряженность, передает драматические черты в характере персонажа. Авторы меньше думают о сходстве, их занимает трактовка модели в соответствии с тем, как художник понимает ее внутренний мир. Существенно, что и зритель воспринимает характеристику персонажа в контексте авторского отношения к модели.

Для Л. Тугалева в «Портрете I» (15) модель служит лишь материалом для создания образа сильной и властной личности. Чистый и ровный фон без всякого намека на среду сосредоточивает внимание на лице героини, словно выведенной из реального времени. Композиция строится на контрастах чёрного, серого и белого. Фактурность сведена к минимуму, но игра оттенков дает ощущение материальности.

Чтобы выделить глаза и губы, фотограф обобщил остальные формы. Белую маску лица окружают пепельно-серые волосы с затайливым ритмом прядей. В этой маске наиболее живы глаза, их взгляд колюч, чуть презрителен. Однако ощущение сильной и властной натуры, которое вызывает модель, рождено не только взглядом. Из-за обобщенности форм и фактур наиболее действенны, наиболее экспрессивны в снимке края тональных пятен. Таковы здесь шляпа и корпус, их очертания плавны, и кажется, будто эти линии медленно текут вниз, словно под влиянием какой-то неведомой силы. Фигуре они придают тяжеловесность, массивность. Плавно ниспадающим линиям шляпы и корпуса противоречат горизонтальные овалы глаз с характерным разрезом; заостренные уголки плотно сжатых губ разделены горизонтальной чертой посередине. Пряди волос тоже не следуют покорно за линиями шляпы - их концы строптиво загibaются вверх. Конфликт линий подкрепляет, усиливает представление и противоречивости натуры портретируемой женщины, о строптивном и непокорном ее характере.

Если вернуться к противопоставлению «зеркало мира - зеркало души», можно сказать, что снимок Тугалева - это «зеркало души», однако душа модели не просто зафиксирована, а воссоздана при помощи контраста линий и тональных пятен.

А. Крикштопайтис в «Портрете в день рождения - 35» (17) «драматизированное жизнеописание» своей героини излагает посредством красок: они в этом повествовании - суть главные, ключевые слова. У Крикштопайтиса, как и у Тугалева, черты лица модели обобщены: выделены только губы и глаза, скрытые за двумя зелеными пятнами, имитирующими очки. Для смысла снимка важно, по-видимому, что пятна - зеленые; это - цвет надежды; взгляд тридцатипятилетней женщины внимателен и грустен: воодушевление и восторженность юности уже прошли, вероятно, немало огорчений она пережила, однако надежда не покинула её. Печаль и вера в лучшую долю соединены в ее душе так же, как холодноватый голубой цвет фона с теплым коричневым. Цвета фона, костюма, прически, «очков» приглушены и сгармонизированы. Эта сдержанная приглушенность, видимо, задана цельным, уравновешенным характером женщины. Цветовое решение кадра воспринимается как зеркало ее души.

Завершая главу, подчеркнем: мы не стремились описать все существующие и возможные жанровые модификации портрета. Нас в первую очередь интересовали те средства и методы, благодаря которым выстраивается характеристика персонажа. Эти средства и методы фотографы ищут как бы в трех направлениях: 1) модель сама по себе выразительна, и автор бережно передает эту выразительность (образ-характер); 2) модель характеризуется всей совокупностью запечатленных вместе с ней объектов, тем самым становясь «зеркалом мира» (пространственный образ); 3) экспрессия кадра выстраивается чисто фотографическими средствами (предметный образ).

2. ОБРАЗНОСТЬ «ЖАНРОВОЙ» ФОТОГРАФИИ

Особый раздел светописи - жанровые снимки. Наименование жанровые, хотя и бытует широко, не кажется удачным. Жанров, то есть тематически-структурных разновидностей, в любом искусстве много; использование же этого термина для обозначения одной из разновидностей, где изображаются состояния и действия людей, нередко приводит к путанице. Чтобы отличить жанр как искусствоведческое понятие от «жанра» - изображения состояний и действий людей, мы будем брать в кавычки термин, когда он употребляется во втором смысле.



У портрета и «жанра» - общий изобразительный материал: люди. Однако портрет и «жанр» принципиально различны. Историк живописи и критик Я. Тугендхольд так формулировал цель и суть первого: «Портретом как таковым можно назвать лишь отвлеченное от всякого сюжета, само себе довлеющее изображение индивидуального человека (или целой суммы индивидуальностей) - как замкнутого в себе мира»²³. Конечно, мир этот не абсолютно замкнут - он размыкается на зрителя. В каждом из нас, продолжает Тугендхольд, «имеются все человеческие возможности, все душевные потенции, но в разной комбинации». Портретируемый воспринимается как индивидуализированная личность, если художник явил нам «новое, неожиданное и неповторимое сочетание общечеловеческих элементов»²⁴. В силу своей «общечеловечности» они понятны и значимы для смотрящего - нечто сообщают и выражают, а потому осознаются как выразительные элементы, воплощенные в линиях, цветовых и тональных пятнах. Посредством выразительных элементов изображение и «говорит» со зрителем.

В противоположность портрету, «отвлеченному от всякого сюжета», в «жанровых» картинах и снимках существует сюжет: запечатленное состояние или действие. Обычно сюжет охватывает некоторый временной отрезок, поскольку имеет свое начало, свое развитие и завершение. Иначе говоря, воплощает в себе определенный процесс. Состояние и действие тоже имеют свое начало, развитие и завершение, а потому являются временными процессами.

В «жанровом» снимке интерпретируются и осмысливаются не столько изображенные люди, сколько процесс, в который они включены. Чтобы быть воспринятым и пережитым аудиторией, процесс должен содержать в себе значимые, то есть «общечеловеческие элементы». Тем самым «жанр», как и портрет, разомкнут на зрителя. Однако, в отличие от портрета, главный источник выразительных элементов здесь - не изображаемый человек, но процесс. Оттого «жанр» разомкнут не только на зрителя, но и на события внешнего мира.

Порой мир этот фиксируется и в портретном снимке, но там его задача - полнее характеризовать основной предмет изображения: человека или группу людей. Поскольку портрет - «само себе довлеющее изображение» индивида (или группы индивидов), можно сказать, что жанровый принцип портрета - быть «зеркалом души». Принцип этот реализуется также и путем фиксации окружающей человека среды. В «жанре» соотношение человека и среды диаметрально противоположно: темой «жанровых» снимков преимущественно служит социальная и бытовая среда. Фотограф-жанриста прежде всего интересуют процессы, в ней происходящие: он выражает суть и характер этих процессов через людей, которые в них участвуют. И так как среда оказывается главным предметом изображения, а зафиксированные люди ее только объясняют и освещают, можно сказать, что главный жанровый принцип «жанра» - быть «зеркалом мира».

«Жанровый» снимок содержит лишь одну фазу процесса, в отличие от кино, которое способно фиксировать процесс в полной его протяженности. Одномоментность фотографии преодолевается, если кадр выразителен, образен. Согласно Эйзенштейну, образ есть «сонм потенциальных черт»; иными словами, в душе смотрящего образ рождает видения, представления, ассоциации. Богатство их и выразительность заставляют зрителя верить, что показанное событие он пережил глубоко и полно. Тем самым образный снимок уже не ощущается как фиксация фазы, произвольно вырванной из целостного процесса. Пережитое глубоко событие становится для зрителя целостным. Ради такого воздействия «жанровая» фотография и стремится к образности.

В силу разомкнутости на мир для жанровых снимков характерен так называемый репортажный метод. Слово «репортаж» - существительное, образованное от глагола «геротег». Во французском языке глагол этот первоначально не применялся к прессе, а имел значение бытовое: «переносить, перемещать, переставлять, относить обратно».



20

Журналист, пишущий тексты или снимающий, действительно переносит, перемещает сведения и новости из реальности в прессу. Суть такого перемещения - применительно к фотографии - красноречиво описал Картье-Брессон: «Действительность предлагает нам огромное обилие сюжетов, и надо уметь выбрать главное, надо всегда стремиться, чтобы в видоискатель попало то, что наиболее ярко выражает какое-то явление действительности... Мы наблюдаем и помогаем другим увидеть и познать в самых обычных фактах мир, который нас окружает»²⁵.

В предыдущей главе говорилось о трех принципах работы портретиста: 1) он фиксирует выразительную модель; экспрессия снимка предопределена главным образом выразительностью модели; 2) различными средствами и способами фотограф связывает в ансамбль объекты, окружающие модель, ради того чтобы эти объекты ее охарактеризовали; 3) экспрессивность кадра выстраивается чисто фотографическими средствами. В «жанровой» светописе методы, пригодные для портретиста, усложняются, поскольку для создания сюжета необходим ансамбль объектов, состоящий из запечатленных людей и предметов. Сторонники репортажного метода исходят из убеждения, что внешний мир наполнен выразительными ансамблями («действительность предлагает нам огромное обилие сюжетов»), а цель фотографа - обнаружить их, чтобы перенести, переместить на снимок. Иными словами, репортажный метод объединяет в себе два из трех вышеперечисленных принципов работы: выразительность материала он соединяет с построением его в определенный ансамбль, то есть предполагает поиск и компоновку выразительных ансамблей в самой действительности.

Фотографами, исповедующими репортажный метод, этот поиск порой осознается как охота. Советский фотожурналист В. Темин пишет, например: «Я - репортер... Другими словами, я - охотник за новостями»²⁶. Веря в безграничную и неисчерпаемую экспрессию реальности, фотографы подстерегают выразительные композиции. Охота



на них - не единственный принцип работы в «жанровой» светописи, но один из самых распространенных. Со временем такая охота была дополнена другими приемами и методами, и сегодня фотографы используют постановку, находят неожиданные точки съемки, применяют особые способы печати. В результате репортажный метод потерял свою былую чистоту.

Методы съемки. На настоящей охоте к дичи подбираются незаметно. Такой же незаметности требует и охота за фотографическими сюжетами. Фотоаппарат, если он замечен, нарушает подлинное течение жизни; при виде камеры человек невольно



22

подтягивается, прихорашивается - делается таким, каким хочет выглядеть. В результате перед объективом предстает не подлинная жизнь, но срежиссированная. Сути дела не меняет тот факт, что в подобных случаях происходит саморежиссура.

Чтобы избежать подмены действительного желаемым, фотографы широко пользовались «скрытой камерой». В XIX веке ее скрывали в буквальном смысле - изобретали аппараты в виде книги, почтовой посылки, прятали под пиджак или в шляпу; находчивый французский фотограф Энжольбер сделал камеру в виде пистолета, но долго пользоваться такой камерой ему не пришлось - прохожие пугались, в дело вмешалась полиция.

Хитроумные конструкции ныне вышли из употребления. Чтобы камера считалась скрытой, достаточно того, что ее не видит объект съемки. Как, например, не замечают ее люди, попавшие в кадр О. Бурбовского «Поэзия» (20). Мотив взят распространенный - «жанристы» любят фиксировать сценки на скамейках, где горожане и приез-



23

жие отдыхают, читают, беседуют, разбирают покупки. Бурбовский нашел в традиционном мотиве поэзию и прозу будней. Сюжет снимка построен на сопоставлении мечтательности юной девушки, на минуту оторвавшейся от книги, и прозаического занятия женщины, подкрашивающей губы. Контрастирует с мечтательницей и пара стариков, занятых неспешной беседой. Они даны нерезко. Размыты и деревья и прохожие за спиной девушки, превратившиеся в скопление белых и серых пятен, будто внешний мир перестал существовать для задумавшейся героини.

Видимое в кадре пространство сжато телеобъективом, оттого фигуры стариков как бы надвинулись на девушку. Ее вдохновенная мечтательность – словно попытка вырваться из прозы будней. В построении сюжета свою роль сыграли «скрытая камера» и телеоптика, посредством которых фотограф выделил в пространстве зону действия, уплотнив ее и размыв фон, и вместе с тем создал ощущение подсмотренности, незаметного наблюдения за героями.

Уличные прохожие у Г. Колосова («На пяточке», 23) также не замечают камеру, она для них действительно «скрытая». Выходящим из магазина низкий вечерний свет бьет в глаза, заставляет шуриться, наклонять головы – оттого им не до фотографа. Копосов умело воспользовался ситуацией. Кадр его ощущается подлинным, несрежиссированным и в то же время он выверен по композиции, цветовые пятна ритмически распределены по изобразительной плоскости и сгармонизированы.

Есть и другие возможности запечатлеть объекты съемки в естественных настроениях и позах. Еще Горький замечал, что «художнику... необходимо застичать людей врасплох»²⁷.

Так же и Дзига Вертов призывал снимать «жизнь врасплох», то есть чтобы занятию делом или захваченному событием человеку камера не бросалась в глаза и в момент съемки человек не успевал бы среагировать на нее.



«Врасплох» означает еще, что реакция героя на аппарат, изменяющая первоначальную ситуацию, должна наступить после съемки. В итоге получается вариант «скрытой камеры» - в этом случае съемку можно вести с близких расстояний, мгновенно определяя «решающий момент». Фотокорреспондент «Литературной газеты» В.Богданов рассказывал, что его увлечение подобным методом началось, когда он понял, что такая техника съемки позволяет удержать мимолетные, скоротечные моменты реальности: «В жанровой фотографии я уповаю на случай, но всегда к нему готов. При съемке чутье должно сработать чуть раньше, чем произошло событие, а снимать надо уметь навскидку. Поиск, настрой на такие ситуации - мой метод работы. Ведь когда пропускаешь через себя поток жизни, переживаешь его, то невольно участвуешь в создании нужного случая. Что касается интонации снимка, то, снимая, ее чувствуешь, и это ощущение важно сохранить потом, при печати»²⁸.

Благодаря такому подходу и возникла, вероятно, работа А.Болдина «Бабушка и внучек» (19): автор находился рядом, камера была наготове, типичная ситуация не содержала в себе ничего неясного, и фотограф, как охотник, подстерег «решающий момент» и навскидку зафиксировал его. Выразительна у Болдина сама сцена. Вместе с тем ей прибавляют экспрессии различия в облике персонажей: внук - современный молодой человек, бабушка одета традиционно по-деревенски. Контраст костюмов подчеркивает, что перед нами не просто встреча близких людей, но встреча двух поколений, двух разных укладов жизни. Сцена происходит на фоне пейзажа, данного немногими штрихами: околица с редкими деревьями, ограда из штакетника, шоссе на горизонте. И не будь здесь светло-серого пятна дорожки, белого пакета в сетке, а также выделяющегося своей белизной платка, пространство кадра потеряло бы глубину, а среда - важные социальные приметы. Фиксируя «жизнь врасплох», автор снимал навскидку, но сумел при этом органично вписать свой сюжет в социальное пространство жизни.

Еще одна техника фиксации - так называемая «привычная камера» - предполагает длительное наблюдение. Люди знают, что их будут снимать, но постепенно привыкают к аппарату и, поглощенные своими делами, перестают обращать на него внимание. Ребята на снимке В.Страукаса «Собирается команда» (21) заинтригованы чем-то происходящим вне нашего поля зрения, на фотографа с камерой они не реагируют. Зритель может догадываться о невидимом происшествии по эмоциям, жестам и позам мальчишек. Компоновка лиц и рук, темных и светлых пятен рубашек образовала сложный по ритму пространственный рисунок. Воображаемые линии взглядов, развороты фигур, выразительный жест одного из героев связывают их в одно целое, интегрируют пространство. По сути, внимание мальчишек должна была привлечь камера, но фотограф остался «незамеченным», потому что ребята к нему привыкли, и в результате он «поймал» выразительный кадр.

«Антракт» В.Тимофеева (22) также фиксировался «привычной камерой». Волнение самодеятельных артистов, которые только что выступали, уже улеглось, они ведут неторопливую беседу, отдыхают, не обращая внимания на фотографа. Этому спокойствию вторит ритмика снимка: в группе стоящих девушек доминирует ясный белый цвет, затем четкий ритм «белых» вертикалей сбивается лежащими фигурами, но его подхватывают вертикали в раме окна. Яркие-красные юбки, розоватая стена, порывевшая трава, с которой «спорит» белизна костюмов, ощущаются как знаки волнения артистов, которое остывает-гасится белым цветом.

Режиссура. Методы съемки у фотографов во многом сходны с методами кинодокументалистов. Осмысление практики документального кино дало фотографа не мало полезного, так как освоение действительности кинематографистами и фотографами шло параллельными путями. К методам, которыми пользуются оба искусства,

относится, например, введение героя в особые, зачастую придуманные обстоятельства, то есть режиссура ситуации. Обращение к режиссуре, естественно, предполагает сотрудничество снимающихся. Фотограф может подчеркнуть это сотрудничество тем, что персонажи будут прямо общаться с камерой, театральным жестом, особым строем композиции, а может поступить иначе - предварительная работа с участниками останется за кадром, и у зрителя возникнет впечатление, что автор скрыто фиксировал поток жизни. Возможная ситуация, рожденная в авторском воображении и воплощенная с помощью постановки, воспринимается тогда как достоверная.

Подобное впечатление производит, например, снимок С.Яворского «Невеста» (24). Его сюжет прост: у невесты пополз чулок, и она на скорую руку ликвидирует досадный огрех. Упавшая катушка, сбитый коврик говорят о спешке.

Детали эти, как и решительный жест героини, кажутся увиденными с лету. Можно подумать, что фотограф буквально влетел в комнату и сделал моментальный снимок, а между тем, Яворский добился нужной выразительности после трех часов работы с моделью.

Конечно, режиссура в «жанровой» фотографии, как и в портрете, требует от фотографа особой чуткости, понимания той границы, за которой поставленная ситуация грозит превратиться в фальшь. Где эта граница? Режиссер М.Голдовская, обсуждая проблему инсценировки в документальном кино, утверждает: «На мой взгляд, инсценировке поддается лишь то, что связано с физическими действиями героя в обыденной жизни. Восстанавливать все то, что касается душевного самочувствия - общения с окружающими, проявления эмоций, реакции на происходящее, - мне представляется неприемлемым. Более того, безнравственным»²⁹.

Голдовская отвергает восстановление факта, произошедшего в точно указанном месте и времени, если для развития сюжета в документальной ленте его пытаются реконструировать. Однако она допускает восстановление физических действий, если они не касаются интимной сферы. В «жанровом» снимке зачастую инсценируется не факт, случившийся тогда-то там-то, но «возможная ситуация» - подобная реальной, но не обязательно происходившая. Фотограф не утверждает, что придуманные им обстоятельства имели место в реальности такого-то числа в таком-то месте. Снимок, возникший на основе предложенных обстоятельств, аналогичен новелле, написанной литератором и разыгранной затем актерами-непрофессионалами. В кадре-новелле они не демонстрируют собственную жизнь, а как бы выступают в ролях. Такая новелла может повествовать даже об интимных чувствах героев.

Композиция. Коль скоро кадр является рассказом, новеллой, он имеет сюжет. Чтобы сюжет возник и был прочитан зрителем, объекты съемки должны находиться в определенных отношениях между собой. Иначе говоря, кадру необходима композиция. Ведь композиция и есть не что иное, как сумма, совокупность связей между объектами.

Изобразительные искусства знают два вида таких взаимосвязей. К одному виду относятся те связи, которые следовало бы назвать «действенными» - они чаще всего выражаются через движение, жест, то есть через действие. Скажем, один персонаж устремлен к другому, протягивает ему руку, смотрит на него и т. д. Другой вид - это связи изобразительные, пластические. Они ощущаются в перекличке линий, тональных и красочных пятен. Первый тип связей фотограф подстерегает в реальном мире или инсценирует; он может подстеречь и связи второго типа, но также способен создать их, оперируя точкой съемки, освещением или трансформируя тона объектов при печати. В композиции используются оба вида связей. А.Родченко, полемизируя с художниками, понимавшими композицию узко, лишь как размещение фигур на плоскости, писал: «Композиция - все это и плюс еще отдельное построение каждой фигуры:





это еще и свет, и тон, общее построение света и общая тональность; и может вся композиция быть построена на одном свете или тоне»³⁰.

Действенные связи фотограф запечатлевает, фиксирует, «выхватывая» их из реального мира; пластические же связи он выстраивает или же существенно трансформирует те, что уже имеются в действительности. Для этого, как писал Я.Функе, фотограф обладает большим арсеналом средств: «...путем композиционного построения кадра, освещения, использования технических тонкостей, различных фокусных расстояний, точки съемки и других фотографических знаний и опыта (он) может даже самый простой сюжет передать в необычной форме»³¹.

Выстраивая новые связи или трансформируя имеющиеся, фотограф не просто репродуцирует видимое, но властвует над ним - преобразует соответственно своим представлениям. Такое преобразование явственно, к примеру, в работе П.Тооминга «Репетиция» (26). Материала в снимке немного: скупо освещенная сцена с одиноким танцовщиком, музыкант за роялем. Но все детали выразительны. Экспрессивна поза танцующего человека, чей силуэт резко выделяется на фоне освещенной стены. Танцовщик расположен почти в центре кадра, и «сильные», стремительно сужающиеся линии ведут к нему глаз зрителя. Этому движению противостоит ритм черных и белых клавиш, а также руки пианиста. Фигура музыканта уведена в темноту и не отвлекает внимание, видны только руки с их выразительной пластикой, они словно источник ритмов, которые возникают в музыкальном инструменте и заполняют видимое пространство. Поза танцовщика помогает «услышать» эти ритмы. Они воплотились также в линиях и плоскостях, в прерывистом ряду софитов. Пространство, включающее в себя эти ритмы, воспринимается ритмизованным, динамичным. Оно резко уходит вглубь и затем упирается в боковую стену, тоже ритмизованную, потому что она расчленена вертикальными полосами и уступами. Резкий контрастный свет, столкновения тональных пятен придают сюжету драматизм. Преобладание темных пятен, их противоборство со светлыми наполняют снимок тревогой, неясными предчувствиями.

Несмотря на то, что фигура танцовщика отодвинута на второй план, он - главное действующее лицо. Этой ролью он обязан не свойствам своего характера, ибо его лицо - «зеркало души» - скрыто от зрителя, и не смысловой сути исполняемого танца, ибо зрителю дана одна-единственная поза; главенствующая роль танцовщика предопределена его положением в пространстве снимка. Пространство устремляется в глубину кадра - этому движению противостоят руки пианиста, но еще больше - фигура танцовщика; она словно сдерживает, останавливает поток пространства. Задний план (стена зала) расчленен - танцовщик будто пытается преодолеть эту расчлененность: жестом раскинутых рук он как бы сводит, соединяет в пучок вертикали, разбивающие плоскость стены на полосы.

Танцовщик — действенный центр сюжета, но сам человек смещен в сторону от геометрического центра кадра, самого спокойного пункта на плоскости снимка. От этого его фигура приобретает «вес», напряженность, усиливая тем самым драматизм сюжета. Функция фигуры, данной силуэтно, пятном, имеет, следовательно, определенный и ясный смысл: танцовщик словно стремится стать средоточием динамизированного пространства, которое без его усилий распалось бы на отдельные, не связанные друг с другом ритмические зоны. Борьба человека за объединение, гармонизацию пространства и воспринимается зрителем как сюжет, как содержательная суть снимка.

Сюжет не столько выхвачен из жизни, сколько выстроен фотографом. Широкоугольной оптикой, дающей резкие перспективные сокращения, Тооминг подчеркнул динамику пространства - благодаря оптике линии пианино и потолка с особой энергией уходят вглубь. Кроме того, автор исключил подробное рассматривание фигуры танцовщика, превратив ее в силуэт, и охарактеризовал героя единственно позой и жестом - так же, как и пианиста, чья фигура намеренно скрыта от зрителя, который ви-



27

дит только руки музыканта. Опирируя ракурсом и светом, автор выделил в материале действительности лишь те выразительные элементы, которые понадобились для построения сюжета, и построил его на взаимосвязях, соотношениях этих элементов. В подобных соотношениях ощутима четкая логика; подчиняясь ей, компоненты снимка образуют единство, целостность. Оттого к работе Тооминга полностью применимы слова Фаворского, заметившего: «Уже пропорции, отношение частей фигуры, отношение предметов друг к другу, отношение их к пространству, зрение - требуют художественного подхода; и ведь требуется не просто фиксировать все эти моменты, а художественное изображение требует от художника понять отношения, пропорции, пространство как цельность; в этом и есть смысл изображения»³².

Пространство. «Жанровый» снимок сюжетен. Сюжет не обязательно разворачивается в точно указанном месте и в точно указанном астрономическом времени - сюжет имеет свое художественное пространство и свое художественное время.

Благодаря оптике фотограф свободно оперирует пространством, расстилающимся перед объективом камеры, - заставляет его выполнять смысловые функции. Объектив аппарата выделяет фрагмент пространства из реальности; такое выделение - принципиальный момент фотографирования: фрагментированием начинается организация пространства в соответствии с характером и содержанием сюжета. Емкость пространства, выхваченного объективом, зависит от угла зрения, predetermined фокусным расстоянием. Используя различную оптику, фотограф добивается определенных соотношений предметов и пространства.

О соотношениях, выстраиваемых посредством оптики, американский фотограф С. Робертсон пишет: «Мы можем растянуть пространство, увеличивая расстояния между предметами, чтобы создать ощущение величественности. Можем сузить про-



пространство, собрав предметы в одну тесную группу и тем самым лишив каждого из них самостоятельного значения. Человеческая фигура на фоне глубокого растянутого пространства может создать атмосферу одиночества; та же самая фигура на фоне темной громады передает ощущение подавленности. Мы можем приблизить к себе группу людей и расширить пространство за ними. Такой прием создает у зрителей ощущение непосредственного участия в изображенном, «эффект присутствия». Если же мы снимем эту группу, сузив пространство сзади, мы добьемся противоположного эффекта: она покажется зрителю далекой, совершенно изолированной от него»³³.

Подобная «обработка» пространства производится тремя основными типами объективов: нормальными, короткофокусными и длиннофокусными. Нормальный объектив подробно, в деталях «рисует» среду, отчего в кадре ощутима атмосфера, связи человека со средой явственны, как и взаимоотношения его с другими персонажами.

В «Молчании» В. Луцкуса (25) пластические возможности нормальной оптики в сочетании с освещением и размещением фигур в пространстве кадра помогают передать сложные эмоции, владеющие героями. Мужская фигура уведена в тень, дана полусилуэтом, лицо и фигура девушки, напротив, выделены светом. Черная рама окна, смутные очертания крыши, виднеющиеся сквозь запыленное, с подтеками стекло, довершают ощущение замкнутости, изолированности двух молодых людей от мира. За окном - пространство повседневности, здесь - насыщенное эмоциями пространство влюбленных. Молчание героев драматично, в нем чувствуется напряженность, но в обоюдном жесте рук сквозит надежда на преодоление препятствий. Сдержанность персонажей словно предопределила строгую сдержанность композиции. Не в последнюю очередь эта сдержанность достигнута посредством нормальной оптики, которая, в отличие от теле- и широкоугольной оптики, не так сильно деформирует пространство.

В «жанровом» снимке П.Штехи из серии «Транспорт» (27) тема «Человек и машины в городе» решается с использованием телеобъектива. Пространство кадра, сжатое им, уплотнено, отчего возникло ощущение, что машины теснят прохожих, прижали их к стенам домов. Направленность движения автомобилей и трамвая диагональна по отношению к рамке кадра, диагональ придала композиции динамизм, а верхний ракурс усилил это ощущение. Кажется, что Штеха компоновал кадр согласно принципу «плотной упаковки», введенному в практику репортажа еще Б.Игнатовичем. Реализуя этот принцип, Игнатович подчеркивал, что «зафиксированный фрагмент действительности вырезан, вырублен. У зрителя возникло впечатление, что в данном фрагменте процессы, происходящие в пространстве, наиболее сгущены. Получалось, что из-за неравномерной интенсивности процессов пространство динамично»³⁴. Подобным же образом у Штехи «сгущено» движение пешеходов, сгрудились автомобили. В пространственных соотношениях фигур, предметов, деталей явственно чувствуется напряженность уличной жизни. Свойство телеоптики «сплющивать» пространство способствовало решению образной задачи.

«У пространства и объекта - свой собственный ритм, собственный строй, и от фотографа зависит, как он подчинит то и другое своему замыслу»³⁵, - говорил Я.Функе. В работе «Еще один дом» (28) Х.Леппиксон благодаря объективу с коротким фокусным расстоянием именно подчинил ритм пространства и предметов замыслу. Контур нового дома, поворот дороги закруглены объективом; детская лестница круга изначально, так сказать, по своей природе. Фотограф с помощью оптики «подстроил» к ней другие объекты. Общее свойство делает предметы близкими друг другу, родственными - этим в снимке достигается целостность видимого пространства. Оно так же целостно, как мир детства.

Пространство в снимках Лицкуса, Штехи, Лешшксона обрабатывалось разными объективами, но во всех кадрах оно соответствует характеру и содержанию сюжета, а потому является особым пространством, органично участвующим в сюжете и, стало быть, художественным.



Время. Сюжет «жанрового» снимка разворачивается не только в своем пространстве, но и в своем времени. Бесспорно, светопись статична и не передает, как кино, последовательные фазы движения, однако ход времени воспринимается зрителем не только по этим фазам. Даже в статичном изображении по множеству примет ощущается темп запечатленного процесса — чувствуется его стремительность или медлительность, видна его сила, когда процесс властно втягивает объекты в свое течение, или слабость, когда процесс едва касается объектов. Совокупность этих параметров в кино осознается, по словам А.Тарковского, как «давление времени». Под «давлением» он понимал «консистенцию времени, протекающего в кадре, его напряженность или, наоборот, «разжиженность»³⁶, а историк живописи Б. Виппер назвал эти ощущения «дыханием времени»³⁷ и «тембром времени»³⁸.

В фотографии, как и в живописи, воспринимается «дыхание времени», его «тембр». Светопись передает самые разные «тембры», даже диаметрально противоположные, поскольку аппарат схватывает миг какого-либо процесса, но делает миг вечным. Мгновенность и вечность — это противоположные «тембры», порой они сосуществуют в снимке, порой находятся в конфликте, и тогда какой-то один «тембр» становится доминирующим, главенствующим.

Рабочие в «Разметке» Л. Шерстенникова (31) заняты своим делом. Ситуация фиксируется сверху — такой ракурс, в сущности, скрадывает для зрителя и характер, и ход



30

изображаемых действий. Однако в кадре имеются наглядные знамения этого хода. Рейка на плече рабочего и ее тень образуют острый угол, две желтые полосы сбегают под прямым углом. Обе формы кажутся векторами, выражающими динамику зафиксированных процессов - ровную, упорядоченную, ритмичную.

В работе Л. Балодиса «Взгляд» (29) изобретательно соединены обе противоположности - длительность действий как бы нарастает по мере движения из глубины кадра к первому плану. Вдали видятся чьи-то фигуры, они перекрыты двумя разговаривающими девочками. Мимолетен жест одной из них, указывающей на что-то; ее подруга смотрит туда, но, вероятно, скоро потеряет к этому интерес. Взгляд женщины в белом свитере и шляпе направлен на дочку; женщина задумалась - ее раздумье будет длиться дольше, чем жест девочки в глубине снимка. На первом плане дочь женщины, ее взгляд направлен в упор на зрителя. Перед нами - не портрет, не «драматизированное жизнеописание»: изображение девочки не портретно, потому что она совершает определенное действие (даже два), а мы условились, что действие является атрибутом «жанра». Во-первых, девочка, увидев фотографа с камерой, заинтересованно среагировала на него. Это действие недолгое, кратковременное. Ее главным действием становится взгляд. Все другие персонажи заняты тем, что происходит внутри снимка - в мире, который отделен от нас изобразительной плоскостью. Взгляд девочки словно пробивает эту плоскость, как бы размыкая внутренний мир снимка. Его главная героиня пристально всматривается в наш мир, и благодаря фотографии этот взгляд вечен - он будет длиться, пока существует сам снимок и пока существует наш мир. От кратковременного жеста девчушки на заднем плане до этого вечного взгляда нарастает у Балодиса «дыхание времени», становясь все более мощным и широким.

Фотография выражает «дыхание времени» двумя способами. Выше, применительно к композиции, говорилось о двух типах соотношений: действенных, то есть пере-





33

данных видимым движением, и пластических, изобразительных. На тех же двух уровнях, действенном (сюжетном) и пластическом, выстраивается в фотографии и «тембр времени». В этом плане показательна работа Л. Вейсмана «Геофизики» (30): оба уровня здесь эффективно задействованы. В движениях фигур ощущается напряженность. Девушка, чуть наклонившись, упрямо шагает вперед, словно преодолевает сопротивление среды. Во втором персонаже, несущем геофизический прибор, сопротивление среде возрастает: движение парня еще более активно. Третья фигура отделена интервалом от двух остальных; вместе с тем персонаж этот статичнее других – напряженность в его фигуре ослабевает, будто человек приостановился, чтобы передохнуть или набраться сил для нового рывка. Лица героев затенены – автор не показывает «зеркало души», не характеризует каждого геофизика.

Когда фотографии экспонируют на один и тот же снимок разные фазы какого-либо движения, получается так называемый «стробоскопический эффект». Нечто подобное у Вейсмана реализовано другим путем. Поскольку персонажи не индивидуализированы, то кажется, что через них выражено единое действие, однако – словно расписанное на «голоса», на фазы. Фазы эти воспринимаются как стадии единого процесса, протекающего во времени.

Вначале движение персонажей воспринимается как параллельное плоскости снимка, но внимательное рассмотрение показывает, что оно имеет легкую диагональную направленность. Смещение от фронтальности к диагонали хочется трактовать метафорически, иносказательно: сопротивление среды столь велико, что это требует от героев концентрации всех сил. На обоих уровнях, сюжетном и зрительном, снимок выражает тот же смысл: напряженный ход процесса, имеющего свою протяженность во времени.

У Вейсмана оба уровня находятся в согласии и равновесии, В иных снимках это равновесие нарушается – сюжетный уровень гасится, предметные формы теряют чет-





35

кость очертаний, движение дается как бы в чистом виде. Подобный эффект достигается благодаря нерезкости, «смазке». Ее получают разными способами: съемкой вне фокуса, длительной экспозицией, при которой объект успевает сместиться, или путем «проводки» камеры, то есть намеренной сдвижки в момент фиксации.

В кадрах, где предметы отчетливы, резки, характер движения и, следовательно, «дыхание времени» воспринимаются опосредованно - по запечатленным объектам. Из-за «смазки» они будто теряют материальность - движение как бы «очищается» от материи, предстает перед зрителем в своей непосредственности. Физики, изучающие микромир, в одном опыте способны определить или массу, или энергию элементарной частицы, вместе оба параметра не фиксируются. Так же и «смазка» передает лишь энергию тел, но не их массу, как, например, на снимке Ю. Жванко «Вечерняя скачка» (36), где благодаря «проводке» камеры фигуры всадников и мчащихся лошадей еще угадываются. Фотоаппарат будто и впрямь схватывает здесь момент превращения материи в энергию. Процесс этот словно захватил все, что находилось на месте съемки, и потому зрители слились в сплошную сиреневую массу, а огни светильников превратились в яркие, желтые полосы.

В работе Я.Глейздса «Догнать» (35) этим приемом выражена не только энергия объектов, но и энергия среды. Благодаря длительной (для данного процесса) экспозиции и «проводке» камеры размытыми оказались и спортсмены на мотоциклах, и летящий мяч, и даже фон, то есть та среда, в которой разворачивается действие. Поэтому пространство заполнилось текучими формами, изгибающимися линиями и волнообразными мазками, различными по тону.

Оно воспринимается в динамике, и зритель почти физически ощущает его как средоточие подвижного «эфира», втянувшего в свой ток все объекты. В некоторых точках плотность эфира словно возрастает; в них кристаллизуются неясные формы - как бы предчувствия предметов. Движение эфира есть процесс временной; неясные формы, выделяющиеся из этого потока, воспринимаются как результат «давления времени».



«Внутренние силы», ощутимые в «смазанных» объектах, можно подчеркнуть, сопоставив размытые предметы со статичными. В кадре Н.Кулебякина «Метро» (34) возвышающийся в центре снимка светильник делит пространство на две контрастные зоны: слева тут - зона покоя, справа - движения; в левой - фигуры сравнительно резки, в правой - размыты. Благодаря этому контрасту движение воспринимается острее. Фигуры справа - это уже не люди в их телесности, а зримое воплощение динамики, обладающей здесь ясным, прозрачно чистым «тембром».

Согласно Випперу, время помимо «тембра» обладает также объемом. Ученый полагает, что оно объемно, если в картине изображается несколько параллельных, протекающих рядом процессов. Поскольку в каждом из них свое «дыхание», то временной поток кажется не единым и целостным, а как бы состоящим из отдельных пластов, то есть многомерным, объемным.

Таково, например, время в «Шествии» В.Тимофеева (32). В одном пространстве тут сопряжены разнохарактерные и разнонаправленные потоки времени. Праздничная колонна движется в своем ритме; организаторы праздника и журналисты поглощены своими заботами - их действия, движения более напряженны и активны, а направленность временного потока в этой пространственной зоне воспринимается иной, нежели у персонажей первого плана; пустующие ряды в глубине словно означают, что время будущих зрителей еще не начало свой ход. Все эти потоки, существуя рядом друг с другом, и дают ощущение объемности времени. Снимок Тимофеева - наглядное доказательство того, что и в фотографии время может быть объемным. Действия его персонажей разнохарактерны и разнонаправленны, поэтому временной поток обретает из-

вестную стереоскопичность. Многомерность времени свойственна, без сомнения, не только такого рода снимкам.

Работа В.Семина «Реставраторы» (33) кажется иллюстрацией к известной пословице: «Жизнь коротка, искусство вечно». В кадре друг другу противостоят два временных потока, контрастных по своему характеру. По времени «короток» жест женщины справа, мимолетно движение человека слева; присевший на корточки реставратор тоже недолго будет находиться в таком положении. Напротив, холст, с которым ведется работа, является отрицанием этой краткости обыденного существования. Он создан давно, в другую эпоху, и тем самым воспринимается как олицетворение длительности, долговечности. С нею гармонирует покой, умиротворенность изображенной на картине женщины. Два временных пласта противопоставлены фотографом как два полюса жизни, и это придает времени снимка «объем», стереоскопию.

В «жанровых» снимках недавнего прошлого фотографы фиксировали выразительные сцены. Ныне они стремятся создавать экспрессию, оперируя пространством и временем.

3. ОБРАЗ В ПЕЙЗАЖЕ

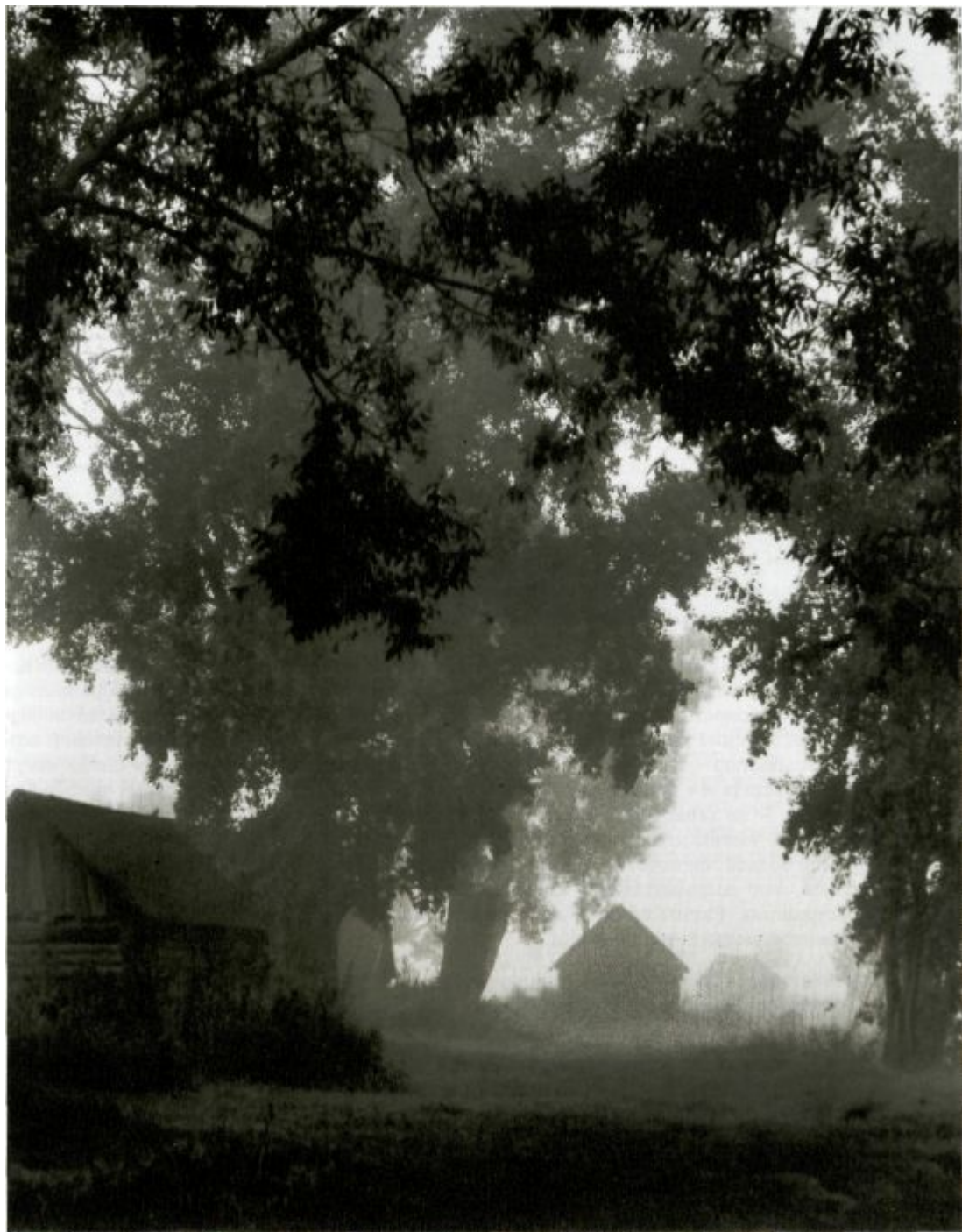
В пейзажных снимках перед зрителем предстают леса и поля, луга и горы, моря и реки, то есть природа естественная. Но пейзаж - это и природа искусственная, сотворенная человеком: городская архитектура, сельские избы, стройки. Мы уже не раз говорили, что кадр есть предметно-пространственная структура. Поскольку в пейзаже фиксируются места обширные, протяженные, то в снимке преобладает пространственный компонент структуры. По сути, он основной предмет изображения.

Природные ландшафты отличаются друг от друга общим очертанием и расположенными в них предметами; пейзажные же кадры помимо прочего разнятся между собой выразительными элементами - линейными и тональными ритмами. Главным источником выразительных элементов в пейзаже становится запечатленное пространство. Связывая содержащиеся в нем ритмы, акцентируя какие-то из них, фотограф добивается своеобразия и цельности кадра; другими словами - достигает образности.

Фотопейзаж образен в первую очередь благодаря пространственной ритмике. Однако некоторые ученые ставят под сомнение само понятие «пространственный ритм». С их точки зрения, ритм - это феномен временной, и о нем следует говорить лишь в том случае, когда одна фаза процесса в определенном порядке и темпе сменяет другую, и та как бы исчезает - растворяется во времени, уходит в небытие. В статичной же картине или снимке все фазы налицо - их можно увидеть одновременно, сразу. Этой обозримостью всякая пространственная упорядоченность - будь то линейная или же тональная - принципиально отличается от упорядоченности временной, которую не охватишь одним взглядом.

Тот, кто рассуждает так, не принимает во внимание фундаментальный по своей значимости факт - что оба вида процессов вызываются одинаковой причиной. Французский эстетик Ж.Митри пишет, что ритм воспринимается нами как «чередование напряжений и разрядок, которые являются не чем иным, как постоянно возобновляющимся конфликтом»³⁹ сил, предопределяющих динамику процесса. Также советский литературовед Б.Томашевский подчеркивал, что «система распределения энергии произношения во времени составляет естественный ритм речи»⁴⁰. По Томашевскому, первопричиной и первоосновой ритма служит энергия, то есть в конечном счете опять же сила.

Вспомним теперь, что линия осознается художником как выражение «внутренних сил», заключенных в объекте. Сошлемся еще раз на Фаворского, писавшего, что



прямая линия выражает движение равномерное и довольно быстрое, а неравномерно кривая - моделирует движение, которое будет то ускоряться, то замедляться. На выпрямленных местах движение будет ускоряться, на закругленных же, как на виражах, - замедляться⁴¹. Сказанное Фаворским полностью совпадает с описанием временного ритма у Митри.

Так как во временных и пространственных упорядоченностях ощущается динамика, пульсация некой силы, то для зрителя они тождественны. Тождественность процессов не отменяется и тем фактом, что в одном случае все фазы видятся сразу, а в другом предстают поочередно. Различие это не столь велико и существенно. Пусть каждая временная фаза вытесняется новой, но, осознавая характер динамики, представляя себе ее рисунок, воспринимающий запоминает «исчезающие» фазы, то есть держит их все вместе перед мысленным взором. Оттого и пространственный ритм и временной предстают перед зрителем в одновременности своих фаз. Правда, пространственный ритм - это одновременность реальная, временной же - одновременность воображаемая, сотворенная нашей памятью.

Хотя по своей природе оба вида ритмов тождественны, это не означает, что и работают они одинаково. Историк искусств Ф.Шмит считал, например, музыку, поэзию, танец «ритмически бедными», а живопись, ваяние, зодчество - «ритмически богатыми»⁴². Мысль Шмита, вероятно, следует понимать так: в произведении, воссоздающем процесс временной, - музыкальном, поэтическом, балетном - художник выстраивает из сменяющих друг друга фаз лишь одну ритмическую линию. Напротив, в живописной картине, в статуе, архитектурном сооружении присутствует множество ритмических линий; каждая из них может обладать собственным ритмом. Значит, в изобразительных искусствах сопresentствует в произведениях множество ритмов. Поэтому эти искусства более богаты, чем ритмически «однолинейные», - музыка, поэзия, танец.

В пейзаже смысловые функции ритмики сравнительно с портретом и «жанром» повышаются, в силу этого о ней и зашла речь. В портрете и «жанре» люди изображаются в их характерности, в их психологических состояниях. Психология изображенных персонажей значима для зрителя; следовательно, портрет и «жанр» обладают прямой воздейственностью - не обязательно выстроенной линиями и тонами снимка. Люди могут присутствовать и в пейзажном кадре; однако здесь они выступают большей частью как стаффаж - не характеризуются психологически, но играют роль служебную, являясь составной частью композиции. В результате у пейзажного снимка с людьми нет той прямой воздейственности, которая присуща портрету и «жанру». Потеря эта возмещается за счет выразительных свойств неодушевленного материала - запечатленного пространства. Ритмы сами по себе выразительны, воздейственны. Потому пейзажист стремится выявить их в снимке.

Формат. Ритмика запечатленного пространства воссоздается в кадре на изобразительной плоскости. При этом автор вынужден считаться с конфигурацией и размерами плоскости, то есть с форматом. Анализируя эту проблему, Б. Виппер отмечал, что «характер формата самым тесным образом связан со всей внутренней структурой художественного произведения и часто даже указывает правильный путь к пониманию замысла»⁴³. Действительно, один и тот же ландшафт по-разному воспринимается в горизонтальном и вертикальном кадре. Горизонтальный снимок разворачивает перед зрителем панораму далей, от снимка веет эпическим спокойствием, в нем явственна динамика облаков, воздушных масс, набегающих на берег волн - вообще всякое фронтальное движение. Вертикальный кадр, особенно при низком горизонте, удобен для передачи просторов и выси воздушного пространства, при высоком же горизонте он «приподнимает» уходящую вдаль поверхность земли. Подобным кадрам свойственна



монументальность. В квадратном формате, наиболее трудном для композиционного построения, всякое «движение неизбежно останавливается, застывает, замыкается, так как ни одно из направлений не получает перевеса»⁴⁴.

Выбор формата диктуется натурой, но решающее значение приобретает ее истолкование фотографом. В том, как он почувствовал мотив, насколько мотив соответствует его представлениям о природе, лежит причина выбора того или иного формата. В отличие от живописцев, которые могут свободно варьировать соотношением сторон картины, фотограф связан заданными пропорциями кадрового окна своей камеры. Ведь кадрированию изображения на негативе при печати обычно предпочитают компоновку изображения во время съемки, ибо кадрирование при печати зачастую деформирует найденную структуру пространства.

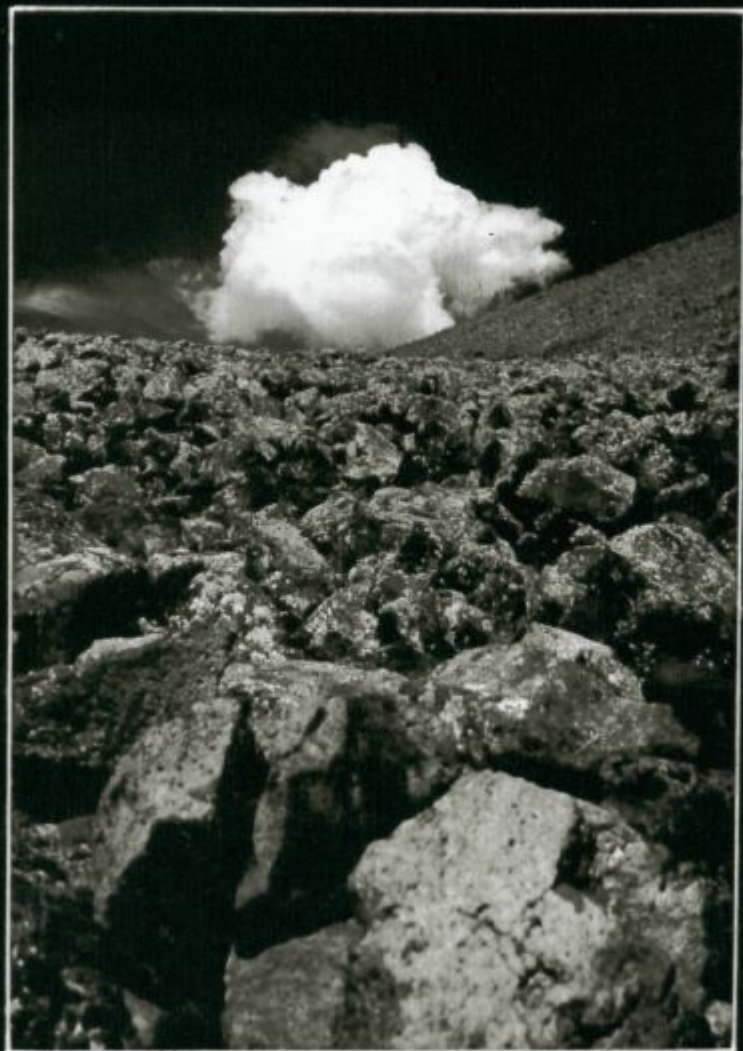
Горизонт. Ритмическое построение кадра зависит и от того, как изобразительная плоскость разделена линией горизонта. Б. Виппер называл горизонт «камертоном композиции».

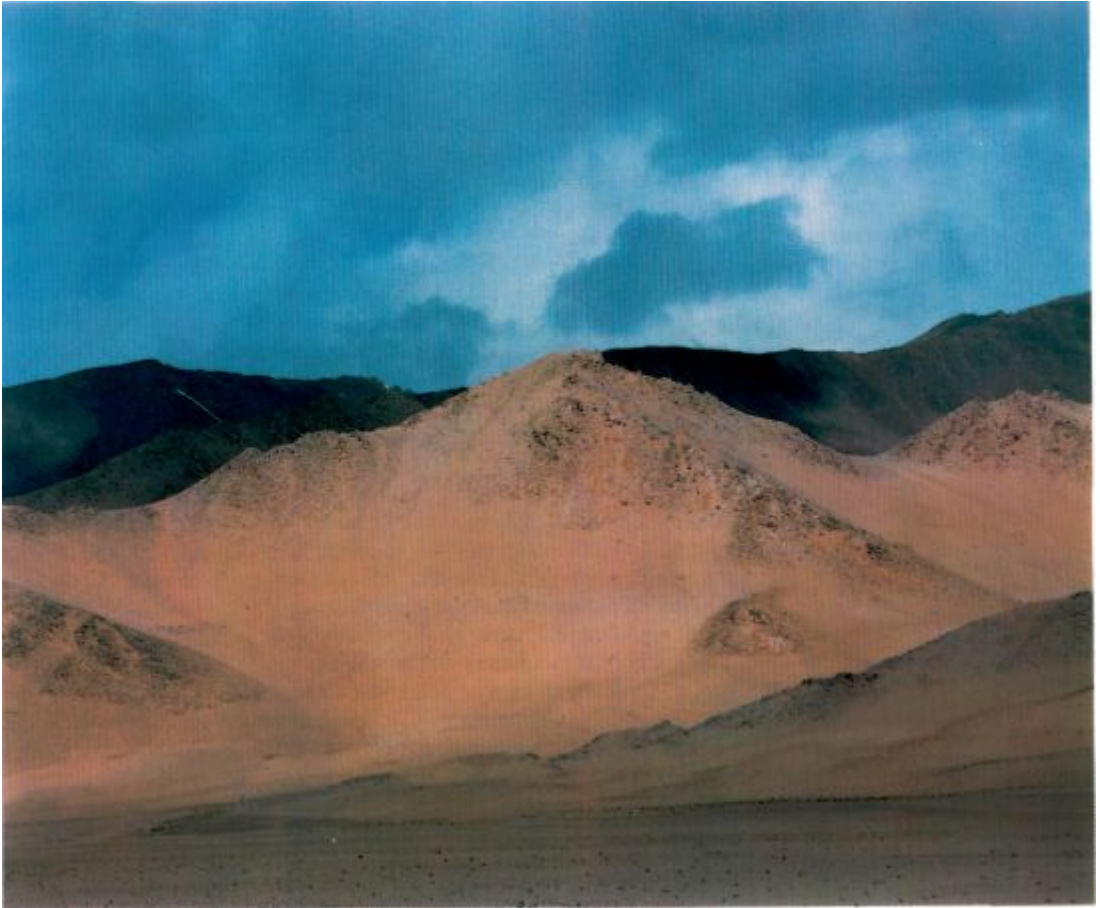
В современном фотопейзаже часто снижают линию горизонта, отчего в композиции увеличивается часть кадра, занятая небом. Снижение горизонта отчетливее проявляет высветление тона в направлении от первого плана к дальнему. В результате детали первого плана, выступающие на светлом фоне, видятся силуэтно. Низкий горизонт, особенно при вертикальном формате, вызывает ощущение, что пространство как бы устремлено в просторы неба, именно так воспринимается работа Р. Пенова «Утро» (37).

Высокий горизонт производит обратный эффект - воздушное пространство над землей уменьшается, зато расширяется поверхность земли, входящая в кадр. Благодаря этому точнее, чем при низком горизонте, передаются расстояния между предме-









тами, а также их масштабные и пространственные соотношения. Показателен в смысле их передачи кадр А.Ерина «Река Яхрома» (38).

Положением горизонта предопределена линейная перспектива снимка, посредством которой выстраивается его глубина. При низкой точке зрения преобладают линии, уходящие вверх, как в индустриальном пейзаже Г. Дрюкова (39), где подвижность линий, их динамика усилены широкоугольной оптикой. Оттого предметы первого плана выглядят более массивными, величественными, а удаленные объекты резко сократились в размерах.

Повышение горизонта обращает глаз зрителя к земле; небо в таких пейзажах занимает малую часть изображения либо отсутствует вовсе, снимок приобретает черты панорамности. Рассматривают его последовательно, с движением в глубину - глаз туда «ведут» своей ритмикой основные линии, как, например, в снимке А. Кунчюса «Автострада» (40).

Фотографы нечасто располагают линию горизонта посередине кадра, поскольку это ведет к статичности композиции. Однако Й. Кальвялис в работе «Дюны-V» (43) сумел преодолеть статичность. Сильное движение облаков и дюнной гряды вглубь контрастирует здесь со статикой общего построения. Действие-противодействие усилило выразительность пространства, в нем осталось движение и появилось величавое спокойствие.

Небо и облака. Порой при низком горизонте земля занимает лишь небольшую часть изобразительной плоскости, как бы прижимается к нижнему краю снимка. На узкую полоску земли словно давит громада неба и воздушного пространства. В подобных случаях небо и воздушная среда приобретают качество монументальности, потому что ощутимой становится их огромность. Тем самым небо и среда характеризуются через свои размеры. Активную роль в достижении монументальности играют формат снимка и расположение линии горизонта.

Фотографы достигают выразительности воздушного пространства не только с помощью размеров. Пространство можно «индивидуализировать» благодаря облакам. «Тучки небесные, вечные странники» не воспринимаются зрителем как носители предметного содержания, которым обладает, скажем, дом, дерево или холм. По существу, облака становятся в кадре выразителями чистой ритмики. Их плавностью и пышностью или, наоборот, разорванностью снимку задается определенный эмоциональный тон.

Подобная роль отводилась облакам уже фотографами XIX века, с первых шагов пейзажной светописы. Потому и сетовал известный фотохудожник того времени Г.Робинсон, что в момент съемки небо редко бывает выразительным, то есть способным задать нужный эмоциональный тон кадру. Робинсон разработал целый свод правил, как впечатывать отдельно снятые облака в композицию. С тех пор этот прием используется как средство для создания настроения в снимке. В любом руководстве по фотографии найдется описание того, как включать «легкие кучевые облака» в пейзаж, чтобы он «приобрел особую выразительность и очарование»⁴⁵. Правда, иные сторонники «чистой фотографии» убеждены, что впечатывание нарушает цельность пространства, влияя на его структуру и разрушая связи в нем.

Порой только облака и фиксируются в пейзажном снимке. Такова, например, серия из десяти кадров, созданная А.Стиглицем. «Посредством облаков, - писал мастер, - я хотел выразить свое мировоззрение, хотел показать, что мои фотографии вовсе не связаны с определенными предметами, деревьями, лицами или интерьерами... Облака одинаково видны всем...»⁴⁶.

По собственным словам Стиглица, он хотел, чтобы его кадры - благодаря своей ритмичности - уподобились музыкальным произведениям. Столь дорогое теоретикам различие между пространственными и временными ритмами оказалось для практика несущественным.

Современные фотографы также выбирают «облачные мотивы». Зрительным и композиционным центром в снимке Г. Арутюняна «Высота» (41) стало прихотливое по конфигурации кучевое облако. Его мягкая пухлая фактура подчеркнута светотеневой моделировкой, а зыбкие очертания хорошо читаются на фоне черного неба. Заостренные неправильные грани серых камней оттеняют эфемерность, текучесть облака, медленно вырастающего из-за каменной тверди. Его тягучее, медленное движение совершается в стерильном пространстве горной выси, где среда, воздух не ощутимы, где время застыло в камне.

Кадр Арутюняна экспрессивен благодаря линейному и тональному контрасту. Линейные построения важны и в работе В.Крохина «Грозовое небо» (42). Горный пейзаж тут обобщен - дан как бы в тектоническом строении. Темный массив края «разбит» песочного цвета обрывом. Верхний контур края медленно «ползет» вверх - его изгибы более плавны и спокойны, чем рваные края туч, также движущихся слева направо. Линейный диссонанс между хребтом и тучами находит отклик в диссонансе цветовом.

Правда, господствующее в кадре цветное пятно обрыва с зеленоватыми, коричневыми и желтыми переливами органично сочетается с лиловыми облаками, однако общий цветовой тон обрыва более сгармонизирован по сравнению с бурными перепадами от светло-лилового до темно-синего в стремительно несущихся тучах.



Свет в пейзаже. Тональная ритмика фотокадра в первую очередь предопределяется освещением. Оно может преобразить любой мотив, может создать то настроение, которого добивается фотограф. Интенсивный встречно-боковой свет дает яркие блики на предметах и глубокие тени, вносит в мотив легкость и радость. Встречный, контровой свет прорисовывает силуэты, «зажигает» вокруг них светящиеся ореолы, наполняя пространство движением. Боковой - подчеркивает фактуру поверхностей, объемно моделирует предметы. Прямой свет со стороны камеры избавляет от теней, но уплощает пространство.



44

Светом зачастую выделяют главные объекты в пейзаже, формируют смысловой центр кадра. В естественных условиях фотограф как бы опосредованно управляет светом, изменяя точку съемки, выжидая, когда солнце займет нужное положение или облака закроют его. Отражение солнечных лучей от облачного покрова, от воды или снега дает особые эффекты освещения, существенно меняющие тональность кадра.

Свет способен влиять на выразительность композиции, и в первую очередь на тональную перспективу. В пасмурную погоду, а также незадолго до восхода или после заката солнца освещение мягкое, рассеянное, четких теней нет. Объемы и фактуры предметов выражены обобщенно, и слабо ощущается глубина пространства. Подобный световой режим внушает чувство безмятежности, идилличности природы.

С восходом солнца все преобразается - рельефно проявляются объемы и фактуры предметов, длинные тени дают представление о протяженности пространства в глубину, природа наполняется движением. Свет заглушает «голоса» одних предметов, заставляет другие звучать громче. И те и эти благодаря световым потокам обретают пластичность форм, четкость контуров. Встречный свет в снимке И.Пуринына



«Утренняя зоря» (44) сделал изображение цельным. Объемы мягко обрисовались, облака заиграли над горизонтом. Все окуталось утренней дымкой, и ненужные по замыслу художника предметы ушли в тень.

Свет здесь – источник движения, он падает сверху, сзади, буквально заливает дорогу и бежит по проводам. Из-за светового контраста крупные массы (фигуры, дорога, облака) как бы выдвинулись вперед, а мелкие – устремились назад. В пространстве ощутилось движение на зрителя и встречное движение в глубину кадра. Свет и движение породили романтическую взволнованность в снимке, с которой созвучно состояние женщины, несущей ребенка.

Совсем иначе работает свет в работе А.Ерина «Русский пейзаж» (45): поток света пробивается сквозь разрыв в клубящихся тучах и падает узкой полосой на деревню вдали. Академик Лихачев писал, что русский пейзаж «как бы пульсирует, он то разрежается и становится более природным, то сгущается в деревнях, погостах и городах, становится более человеческим. В деревне и в городе продолжается тот же ритм параллельных линий, который начинается с пашни. Борозда к борозде, бревно к бревну, улица к улице. Крупные ритмические деления сочетаются с мелкими, дробными. Одно плавно переходит к другому»⁴⁷. Фотографическими средствами Ерин делает пульсацию, характерную для среднерусского пейзажа, интенсивной, придает ей напряженность.

Борозды пашни текут на снимке вглубь, но не прямо перпендикулярно к изобразительной плоскости, а наискось, по «диагонали ухода». Такая направленность заставляет ощущать в динамике борозд какую-то подспудную энергию. Их движение, точно барьером, преграждено светлой солнечной полосой и темной стеной леса. Кажется, что борозды с силой упираются в преграду – энергия, которая в них заключена, тем самым подчеркивается, «звучит» интенсивнее.

Формат у кадра горизонтальный. Виппер отмечал, что при горизонтальности формата иногда возникает особый эмоциональный эффект: зрителю чудится, что верх изображения давит на нижнюю часть. Верх снимка у Ерина ощущается тяжелым. Чувство это рождено не только форматом, но и бурным движением туч. Под тяжестью динамичного верха горизонт словно опустился, стал низким. От кадра веет эпическим размахом, как то бывает в панорамных снимках. Автор сделал предельно видимыми «внутренние силы» пространства, находящиеся в состоянии бурной динамики.



46

Тональная доминанта. Ритм порой задается тональными пятнами, как в упомянутом снимке Ерина, где серые массы туч внесли в мотив напряженность. Однако не менее часто фотографии стараются уйти от тональной дробности, делают пространство носителем одного, главного, доминирующего тона. Пространство в этом случае обретает определенный характер и свою драматургическую роль в сюжете.

Роль эта предопределяется чувственными ассоциациями, которые вызывает та или иная тональность. Черный цвет связывается с чем-то таинственным, неизвестным, а потому пейзаж в темной тональности выглядит драматичным, зачастую независимо от сюжета. Преобладание белого и оттенков светло-серого рождает, скорее, радостный, мажорный настрой. Ныне у фотографов популярна контрастная печать с преобладанием темных тонов. Чернота на снимках как бы наплывает на предметы, скрадывает их очертания - пространство, заполненное темным, ощущается «сильным», растворяющим объекты, которые в него погружены.

Противостояние объекта поглощающей его черноте образует сюжет кадра, снятого итальянским фотографом М.Боччи (48). Тьма окутала небо и землю, нет ни единого живого существа вокруг, только светлое пятно - одинокий домик, затаившийся в горной долине, воспринимается как робкий знак того, что тут теплится жизнь. Дом конфликтен по отношению к среде, она словно давит на одинокое строение, точно пытается его поглотить, но домик стойко держится, сохраняя свою цельность.

Решенный в той же темной тональности городской пейзаж Л.Лиманеца «Памяти Судека» (46) не драматичен, а, скорее, элегичен. Подобное ощущение создается мягкостью, с которой световые потоки перетекают в темноту ночи, рассеиваясь в бесконеч-

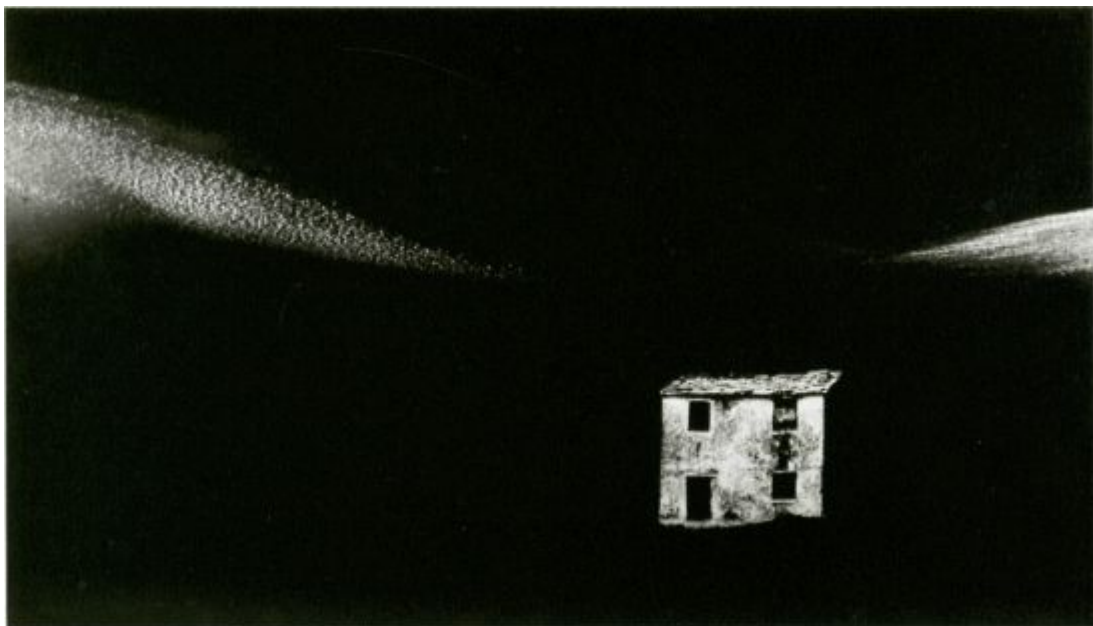


ных вариациях серого тона. Насыщенное ими пространство бережно обволакивает предметы, поэтому их контуры тают в окружающей среде, ритмы сглажены. Используя выразительные возможности тона, фотограф создал пейзаж настроения, вполне отвечающий названию снимка.

Светлая тональность имеет своей доминантой белый цвет и различные оттенки светло-серого, дающие смягченный контраст. Чтобы усилить его и тем самым подчеркнуть основной тон, в изображение вводят черное пятно или же линию. Светлая тональность лишена драматизма, в ней всегда присутствует ощущение возможной гармонии.

Зимние снимки обычно тяготеют к светлой тональности: белизна снега, доминирующая тут, воспринимается как знамение жизни замершей, затаившейся, находящейся под спудом. Работа А. Барина «Двое» (49) - типичный зимний пейзаж с людьми; небо здесь затянуто серой пеленой, воздух сырой и влажный. Со светло-серой массой неба и снега контрастируют черные фигурки и силуэты деревьев - бесприютно одинокие, будто теряющиеся в масштабности пространства. Малость человеческих фигур вместе с хрупкостью еще не окрепших молодых деревцов, словно застывших в причудливом па ритмического танца, олицетворяют у Барина дремлющие силы жизни, пока что скованные холодом и снегом.

Понятие «тональность» применяется к черно-белым изображениям. Его аналогом в изображениях цветных является колорит, то есть единство, некое общее звучание красок. Для снимка «Синие сумерки» (47) Л. Шерстенникову колорит, вероятно, подсказало само время суток. В поэтических представлениях вечер - это пора, когда природа отходит ко сну. Соответственно таким представлениям колорит снимка умиротворен и ровен; вместе с тем в нем явственно ощущается оттенок элегичности. Композиция спокойна и по своей линейной структуре: ритмически мерно уходят





вглубь деревянные сваи, волна за маяком сонна и покойна. Единственный беспокойный элемент кадра - карминно-красный огонь маяка, усиленный двумя световыми прочерками. Выбиваясь из общего колорита, и огонь и прочерки заставляют звучать синий цвет еще интенсивнее.

50

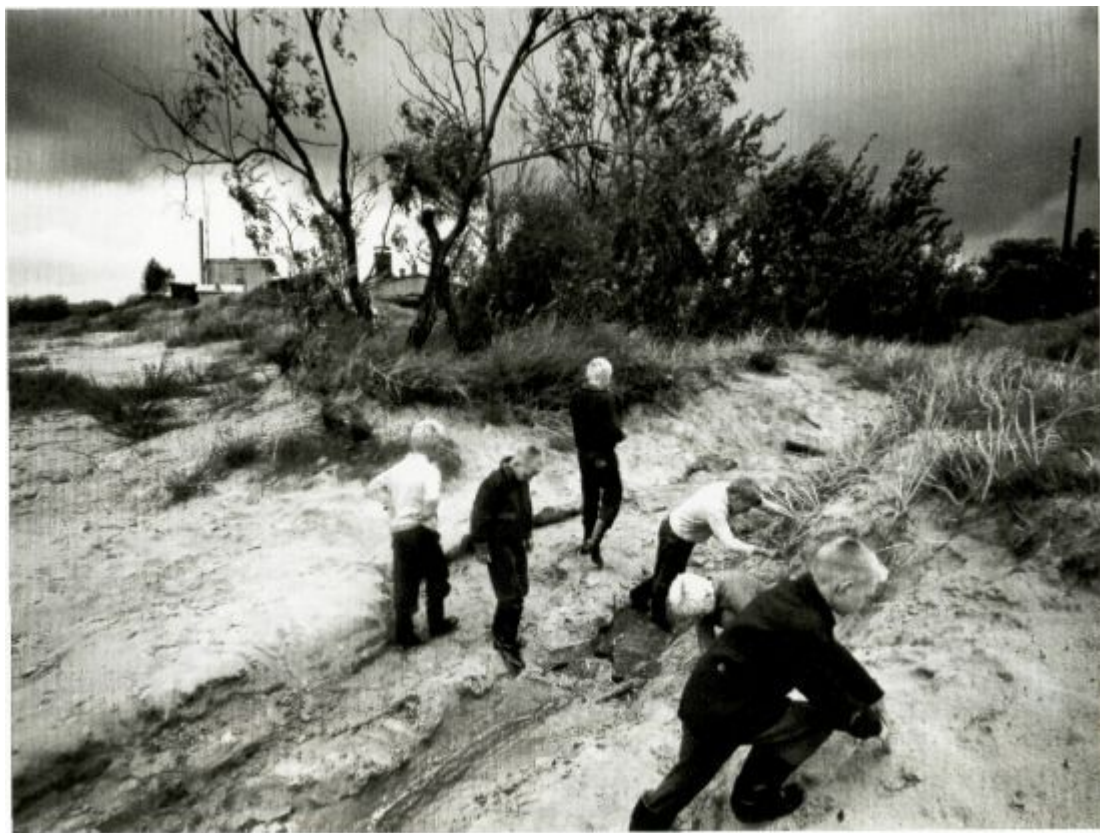
Предмет и среда. Смысл снимков и Боччи и Баринова выстраивается соотношениями запечатленных предметов и среды. Арнхейм отмечал, что в зрительном поле человека одни компоненты выполняют роль «фигуры», то есть того, на чем сосредоточено внимание, а другие выступают как «основание», уподобляясь фундаменту, на который фигура помещена. Конечно, пространственное основание не размещено под фигурой, оно окружает ее со всех сторон и не столько поддерживает, сколько объясняет, интерпретирует. В портрете и «жанре» первоплановой, объясняемой фигурой является человек или группа действующих лиц, основанием же для них служит среда. В пейзаже соотношение меняется. Тут интерпретируемой, объясняемой фигурой становится само пространство, а основанием - включенные в него объекты. Своей ритмикой, своей содержательностью они характеризуют пространство.

В «Пейзаже № 7» П. Ланговица (50) устройство для перевозки строительных блоков посредством ракурса превращено в гигантского жука или робота, который будто наделен силой и волей. В снимке «робот» важен не сам по себе - кажется, что строительные, массивные громады современных зданий, виднеющиеся на заднем плане, возникли благодаря силе, сконцентрированной в этом фантастическом персонаже. Он и впрямь ощущается основанием, которое не столько объясняет архитектурную среду, сколько является причиной ее возникновения.



51

У Ланговица воспроизводится городская среда, но запечатленные объекты могут служить основанием и для естественного природного ландшафта. В известной работе Э.Спуриса «Пейзаж с мальчиками» (52) таким основанием становится группа ребят. Разнохарактерные и разнонаправленные их движения свидетельствуют о «ломкости», пульсации запечатленного пространства. Оно будто разлетается в разные стороны, направляемое позами и жестами ребят и в то же время воспринимается как единство,



поскольку группа цельна и движется в одну сторону, вверх по склону - туда, откуда падает свет.

Группа эта ритмически связана с окружающей средой: ребячьи силуэты столь же разнонаправленны, как и кусты на втором плане, а светлая ложбина, по которой движутся мальчишки, созвучна по тону с освещенной полосой неба у горизонта. «Ломкость» группы характеризует здесь бурную взвихренность среды, которая вот-вот проявит себя в порывах ветра, первых каплях дождя.

Особый и неожиданный предмет служит основанием, характеризующим пространство, в снимке Р. Ракаускаса из цикла «Новая архитектура Литвы» (51). Предмет этот - труба газопровода. Критик Л. Аннинский пишет о снимке: «Труба в современном «экологическом» переживании - символ антиприродной «грязи»... Что же делает Ракаускас? Он - оживляет трубу! Ее извивы, влажность ее поверхности, складки колен - все наводит на сравнение то ли со змеей, то ли со стеблем гигантского растения...»

Отсюда критик делает вывод, что у литовского фотохудожника «мир не расчленен на «живое» и «неживое», на «природное» и «человеческое», вообще на «то» и «это» - мир един»⁴⁸. Труба-змея и задает определенный взгляд на «единый мир», содержательно, его интерпретируя.

Земля, по которой она «ползет», вздыблена и закруглена широкоугольной оптикой, а потому кажется спиной древнего ящера. Сравнение оправдывают и новые дома на горизонте: они - будто костяной гребень на хребте динозавра. Труба «ползет» к этому гребню не как естественная, настоящая змея. Тело той при движении извива-



53

ется плавной, гармоничной синусоидой, труба же изгибается почти под прямым углом. Участки между изгибами прямые и ровные. По словам Фаворского, в прямой ощущается равномерное и довольно быстрое движение. Оно чувствуется и в отрезках трубы, уходящих вглубь, но вскоре заряд динамики точно иссякает, появляется участок, параллельный изобразительной плоскости, - труба «накапливает» силы для нового рывка. Чередование разнонаправленных отрезков рождает представление о трудном, напряженном движении механической змеи. Благодаря таким ассоциациям видимое пространство осознается как средоточие мощных, первозданных, исконных сил, проявляющих свое действие в любой реальности - будь то природной или индустриальной. А потому мир действительно един.

Ритмы пространства. В снимках, которые рассматривались выше, видимую среду характеризуют предметы. Запечатленное пространство может и само себя «объяснить» - посредством ритмики своего движения.

Дорожка парка в кадре И.Ларионовой «Утро туманное» (53) уходит направо вглубь по «диагонали борьбы». Арнхейм указывал, что мы не видим чистое движение, а воспринимаем его через предметы, которые в движении участвуют. В «Утре туманном» предметами, по которым прочитывается движение, стали деревья. Мерные интервалы между ними словно отсчитывают доли, такты движения дорожки. «Диагональ борьбы» всегда напряжена - у Ларионовой эту напряженность поддерживает, усиливает ритмический ход голых, узловатых, с наплывами и наростами стволов. На дальнем плане туман сгущается - дорожка будто пытается пробить вязкую, аморфную среду, и в конце концов, не справившись с задачей, тонет, растворяется в ней. Сопротивление среды заставляет еще острее ощущать «внутренние силы» дорожки. Ее движение знаменует собой динамику изображенного пространства, а напряженность этого движе-



54

ния свидетельствует не только о характере пространства, но и о его силовом «заряде».

В снимке И.Апкалнса «После шторма» (54) пространство «течет» фронтально справа налево. Кадр экспрессивен и наполнен динамикой: ветер, прижавший к земле высокие стебли трав, в том же порыве разметал облака. Движение их, а также воздушных масс, подчеркнуто повышенным контрастом благодаря съемке при встречном-боковом свете, который четко моделирует объемы, оттого они сами по себе зачастую кажутся подвижными. Согнувшиеся стебли сделали ощутимой силу ветра, а резкий светотеневой рисунок усилил напряженность кадра. В глубине его – идущий человек. Однако фигура эта – не главное действующее лицо, а часть природы, как трава, ветер, тучи, холмы. Человек задает пейзажу масштаб, его движение против ветра также свидетельствует о напряженной динамике пространства.

В любом изображении вместе с движением среды перемещается и зрительский взгляд. А. Федоров-Давыдов пишет о подобном перемещении, что оно совершается «посредством... переходов зрения с плана на план, от предметов, расположенных на одном плане, к предметам последующего плана». При этом «глаз как бы обходит деревья или какие-либо другие предметы первых планов или следует в глубину за изгибом реки, затем задерживается на дальних планах и теряется у горизонта».

Согласно исследователю, такое «движение является средством развития сюжета в пейзаже, делает его интересным для разглядывания, придает многозначность изображению»⁴⁹.

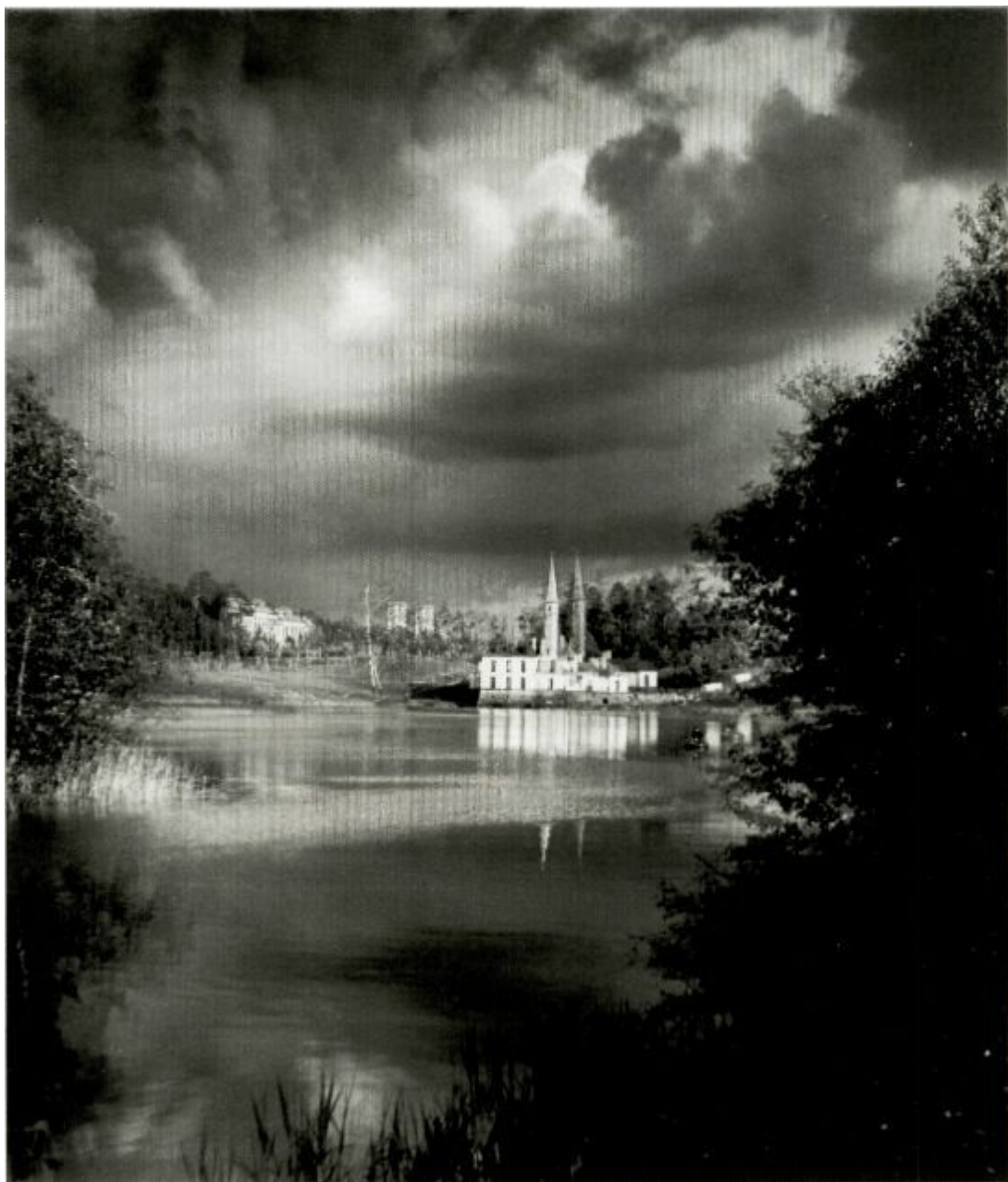
Чтобы взгляд следовал по снимку в глубину, она должна быть выстроена. Глубина хорошо прочитывается, если даны четкие сокращения перспективы или одни предметы перекрываются другими (так называемое заслонение). Фотографы следят, чтобы предмет заслоняющий был фактурным, объемно смоделированным. В снимке С.Тимофеевой «Старый замок» (56) трава и кусты на первом плане фактурно проработаны, но



55

попробуйте убрать фактуру - прикройте предметы листком черной бумаги - и пространство сразу же станет плоским, потеряет глубину.

Аналогичный эксперимент можно проделать со снимком В.Шустова «На Неве» (57). Здесь первый план занимает тень от решетки, а перспективные сокращения теневых линий дают ясное представление о размерах первопластового пространства. Сам же узор решетки вносит в кадр классичность линейного ритма «оград чугунных». В эллипсы и овалы чугунного узора уютно вписываются силуэты городских строений - решетка будто втягивает их в свой ритм. Вместе с тем благодаря ленте реки и просверкам на ней между решеткой и зданиями чувствуется дистанция - решетка и здания ощущаются удаленными друг от друга. Тут словно борются две противоположные тенденции: «втягивающая», благодаря которой строения вписываются в ритм узора, и «разъединяющая». Однако повторим со снимком Шустова ту же процедуру, что и с кадром Тимофеевой, - закроем нижнюю часть, уберем тени от решетки - и первоплано-



вое пространство исчезнет для зрителя. Вместе с исчезновением первого плана сразу же пропадет дистанция между решеткой и зданиями, последние «прилипнут» к ней, и победит «втягивающая» тенденция.

В снимках с глубинным пространством взгляд движется от первого плана вдаль, как о том писал Федоров-Давыдов. Через темп этого движения осознается характер запечатленного пространства - в зависимости от легкости или затрудненности пере-



57

мещения взгляда пространство кажется то плавным, торжественно и медлительно текущим к горизонту, то устремляется вдаль рывками, то несется бурным потоком. Чтобы увидеть эту динамику и ее ритм, вернемся к уже знакомому снимку А. Ерина «Река Яхрома».

Здесь несколько планов, разглядываются они постепенно. Сначала глаз скользит по изгибам реки, потом различает кусты, деревья; пространство ширится для нас, но в конце концов мы упираемся взором в подступивший к реке лес. Его темная полоса не кажется давящей, горизонтальный формат кадра также не вызывает ощущения, что пространство сжато по вертикали, поскольку горизонт высок и «небесная» часть вовсе отсутствует в снимке. Благодаря найденной точке зрения кадр наполняется торжественностью и величием; он монументален.

По S-образному изгибу реки глаз движется легко и плавно. Вертикали деревьев не задерживают его - деревья привольно и прихотливо, в свободном ритме рассредоточены по видимому пространству. Малая рощица справа, как и кусты на берегах, вылеплена светотенью во всех подробностях. В лесу на дальнем плане и в рощице просвечивают стволы деревьев: растительные эти массы словно дробятся до малых частей, но не теряют цельности. Детальная проработка массивных форм дает пространству ширь, воздух. Река петляет по этой шире вольготно - ее изгибы беспрепятственно простираются от левого до правого края снимка. Если сравнить эти изгибы с напряженным «ходом» трубы у Ракаускаса, то ясно ощутится, насколько здесь иное по характеру пространство.

В снимке Р. Пенова «Утро» пространство движется вглубь рывками - хорошо различимы в кадре три сближенных, но разных по тону плана. Молочный свет мягко прорисовал первоплановые деревья, на дальнем же дымка съедает темноту, и пред-

меты высветляются. Градация тонов и знаменует собой «рывки» пространства, а могучие кроны деревьев, занимающие основную часть кадра, подчеркивают беспредельность выси, в которую пространство движется.

Квадратный формат «Дюны-V» Й.Кальвьялиса не дает перевеса движению основных линий композиции ни вправо, ни влево, ни вверх, ни вниз - квадрат направляет их вглубь. Линия, отделяющая затененную часть дюны от светлой, линия на границе светлой части дюны и темной полосы леса, линия залива и линия облаков в полном согласии между собой ведут взгляд зрителя к горизонту по «диагонали ухода». Они - словно четыре грани единого пространства; благодаря этим граням оно кажется мерно и умиротворенно текущим вглубь. Однако умиротворенность его обманчива. Все четыре линии где-то на середине претерпевают излом, а после него еще круче сворачивают на «диагональ ухода». Излом будто вызван каким-то мощным толчком таящихся в природе подспудных сил. Скупыми средствами - всего только ритмикой линий - фотограф создал представление о тектонической энергии, наполняющей запечатленное пространство.

Цветная съемка поставила перед пейзажной фотографией новую проблему. Ритмика в черно-белой светописси могла быть линейной и тональной - с цветом появилась еще колористическая. Она не отменила прежние виды ритмов, но вступила с ними в сложное взаимодействие. Ее вклад в экспрессию кадра варьируется довольно широко: порой цветовая ритмика доминирует, иногда оказывается фактором, равноценным и равноправным с другими.

А. Суткус в «Новой архитектуре» (55) широкоугольной оптикой динамизирует пространство. Кирпичная стена и затененная часть лоджии образовали нечто вроде горловины, задающей пространству направленность. За горловиной оно стремительно движется вглубь - напряженность этой динамики подчеркнута линиями зданий. Линии вытянуты, удлинены - тоже благодаря оптике. Текучее, динамизированное пространство упирается в сплошную стену темно-зеленого леса. Небо над ним и зданиями колористически беспокойно - общий синий цвет его содержит в себе множество оттенков: от белесо-голубого до густой синевы. Тревожное по ритмике небо противопоставлено ровной сиреневой полосе перил и темно-синей тени на части здания. Небо, полоса и тень словно образуют трехгранник, из которого вырываются идущие вглубь линии. Стремительный их бег задерживается, гасится статикой леса. Ритмика синего выразительно взаимодействует в снимке с ритмом линейным. И каким-то оазисом спокойствия ощущается среди всей этой напряженности островок изумрудной зелени во дворе здания, не закрытый тенью.

Динамика пространства у П. Кривцова (снимок «На острове Диксон», 59) выстроена в основном линейными средствами. Цвет снега на взгорье, льда и воздуха на дальнем плане, в сущности, одинаков - точно некая холодновато-серебристая пелена с голубоватым отливом покрыла ближний план и даль. Земля, местами освободившаяся от снега, камни поднимаются снизу, от правого угла кадра и, поворачиваясь в сложном круговом движении, устремляются в глубину. Видимые на снимке вертикали - стоящая фигура, крест - как бы сдерживают динамику пространства, отчего она кажется еще более драматичной.

Подвижность линий диссонирует у Кривцова со статикой цвета. Фотографа не устраивала подобная статика - потому сверху в кадр введено остроугольное синее пятно, будто всплеск свежести и ясности.

В «Тихой заводи» В.Гиппенрейтера (58) доминируют цветовые ритмы. Изображенное здесь пространство четко делится на планы: первый занимает вода и поднимающаяся из нее осока; второй образован фронтальным рядом деревьев; за ними растягивается бескрайняя даль третьего плана. Первоплановые стебли травы торчат как щетина, контрастируя своей остротой и дробностью с округленными, спокойными по рисунку кронами деревьев. Однако главный контраст тут - не линейный, а цветовой. В



58

особе доминирует желтый с зеленым, этим цветам противостоит насыщенная синь воды. С движением вглубь противостояние слабеет, угасает - желтизна и зелень становятся менее звучными, цвет воды переходит в голубизну, размытую и блеклую. Постепенное снижение насыщенности красок задает изображению цветовую перспективу - синева угасает плавно, с какой-то сдержанностью, в отличие от желтого, который уходит вглубь беспокойными рывками, теряя интенсивность. В общем движении пространства от первого плана к дальнему цвета прочерчивают свои особые «траектории», образуя ритмическую полифонию.

Эти примеры, как и другие, приведенные выше, думается, свидетельствуют о том, что выразительность пейзажа - это в первую очередь выразительность его ритмов. И потому искусство пейзажа есть прежде всего искусство создания ритмизованного пространства.

В сущности, характер его ритмики передается двумя различными способами; их можно назвать дискретным и непрерывным. В первом случае пространство разбивается на планы, как у Пенова или Апкалнса, и тогда пространственная ритмика прочитывается по расположению и линейным контрастам объектов в каждой локальной зоне. Эти зоны могут различаться также по градациям или контрастам тона. В результате этой прерывистости ритм ощущается мерным и четким, а потому в большей мере кажется творением автора, чем свойством запечатленной натуры.

Однако пространственная ритмика может быть передана и другим способом - плавным, недискретным движением линий в глубь кадра, как то было у Ерина или Кальвылиса. Цветные снимки, которые разбирались выше, оставляют впечатление, что фотографы, даже работая с цветом, все-таки отдают предпочтение привычным, освоенным на черно-белом материале способам ритмизации пространства. Ведь и у Суткуса, и у Кривцова доминирующим оказывается именно непрерывный ритм движения ли-



ний в глубь изображения. В отличие от этих авторов Гиппенрейтер стремится преодолеть линейность пространственной ритмики, выстраивая ее колористически.

Подобное стремление сталкивает фотографию с той же проблемой, которую долгое время напряженно решала и решает живопись. В ней существуют понятия колорита и колоризма. Первый теоретиками живописи трактуется как совокупность всех цветов, рассматриваемых с некоторого расстояния. По своему характеру колорит может быть ярким, резким, мягким, теплым или холодным. Колоризм - это присущее художнику чувство тональных гармоний и динамичной нюансировки, благодаря которой картина на глазах у зрителя словно дышит, пульсирует, мерцает. Живописец Г. М. Шегаль писал о подобной пульсации: «... все формы даны в динамике их взаимодействия (чему способствует и мазок, и вся техника письма)... ни один элемент изображения не статичен, независимо от того,двигающийся ли это персонаж или кусок стены. Все живет и движется явной или сокровенной жизнью в «сквозном» пластическом единстве»⁵⁰. По словам Шегалья, в колоризме в первую очередь проявляется авторское видение мира; глаз и рука художника решают пространство картины, добиваясь полнозвучного цвета и четкой формы, колоризм же дает жизнь образу в «цветовой завязи», всякий раз возникающей при работе над темой.

Колоризм - высшее проявление живописного дара. Не зря у художников бытует поговорка: «рисунку можно научить, колористом нужно родиться». Что касается фотографа, то даже если он и обладает таким даром, его реализация в светописии затруднена, поскольку в создании тональных гармоний он больше, чем живописец, зависит от природы и технологии. Тем не менее массовый переход на цветную слайдовую съемку поставил фотохудожников перед проблемой колоризма, и понятно почему: образное решение с помощью цвета требует иного, нежели в черно-белой фотографии, видения мира.

4. СТРУКТУРА ОБРАЗА В НАТЮРМОРТЕ

Натюрморт долго существовал как второстепенный жанр, хотя уже Дагер и Тальбот снимали предметные композиции. После них жанр пребывал на положении более чем скромном. Во времена расцвета фоторепортажа, когда выше всего ценились снимки событийные, натюрморту отводилась роль лабораторного упражнения, пробного этюда – снимая композиции из предметов, фотографы отработывали умение компоновать, искать выразительное освещение. О таких опытах вспоминал известный кинодокументалист Р.Кармен, работавший в 20-е годы фоторепортером; «Помню, как, поставив стеклянный сосуд, я долго «обыгрывал» его светом в необычных ракурсах, менял точку съемки... Я испытывал свойства оптики для выявления тематически главного элемента в своем снимке, выводя во внефокусность второстепенные детали и резко очерчивая изобразительные элементы»⁵¹. Снимки с сосудом в разных ракурсах и при разном освещении служили тому, чтобы мастерством заблистали репортажные кадры, которых от Кармена ждали в редакциях..

Ныне натюрморт – популярный жанр: на самых престижных выставках он желанный гость. Переход его в новое качество связан не столько с переменившимся отношением к вещам как к предмету изображения, сколько с переменами в самой фотографии. Репортажный метод предполагал охоту за мгновениями, и потому репортер записел от мимолетности, быстротечности жизни. Эту зависимость имел в виду Дм. Бальтерманц, обращаясь к начинающим фотографам: «То, что увидено раз, например, выход рабочих со смены сегодня – в такой же ситуации, с участием тех же персонажей, никогда не повторится. Ничего в жизни не повторяется. Если репортер увидел что-то интересное, надо снимать немедленно, потому что завтра это будет выглядеть совсем по-другому»⁵². Когда жизнь «ловили» врасплох, то лишь она и только она осознавалась источником и поставщиком выразительных композиций.

Снимая натюрморт, фотограф не зависит от мгновений, от быстротечности бытия. В живописном натюрморте, отмечал искусствовед Ю. Герчук, расставленные художником «вещи застынут в заданных поворотах и сочетаниях и будут покорно позировать, не меняясь от сеанса к сеансу, позволяя без конца вглядываться в себя...». Оттого «можно сказать, что в натюрморте изображается не мгновение, а время, длящееся над неподвижным миром вещей»⁵³. Натюрморт, скомпонованный фотографом, так же статичен, как и натюрморт живописный.

Экспрессивность натюрморта создается художником – вклад стремительных, динамичных процессов реальности тут, как правило, не велик. Художник сам расставляет предметы, так сказать, режиссирует мизансцену, отыскивает наиболее выгодный ракурс и может искать его долго, потому что вещи позируют безропотно; он экспериментирует и со светом, как то делал Кармен, выделяя наиболее существенное. И раз в натюрморте фотограф не зависит от преходящей реальности, то тем самым натюрморт для него есть возможность абсолютного авторства. Стремление реализовать эту возможность и предопределило выход натюрморта с периферии фотографического творчества чуть ли не в самый его центр.

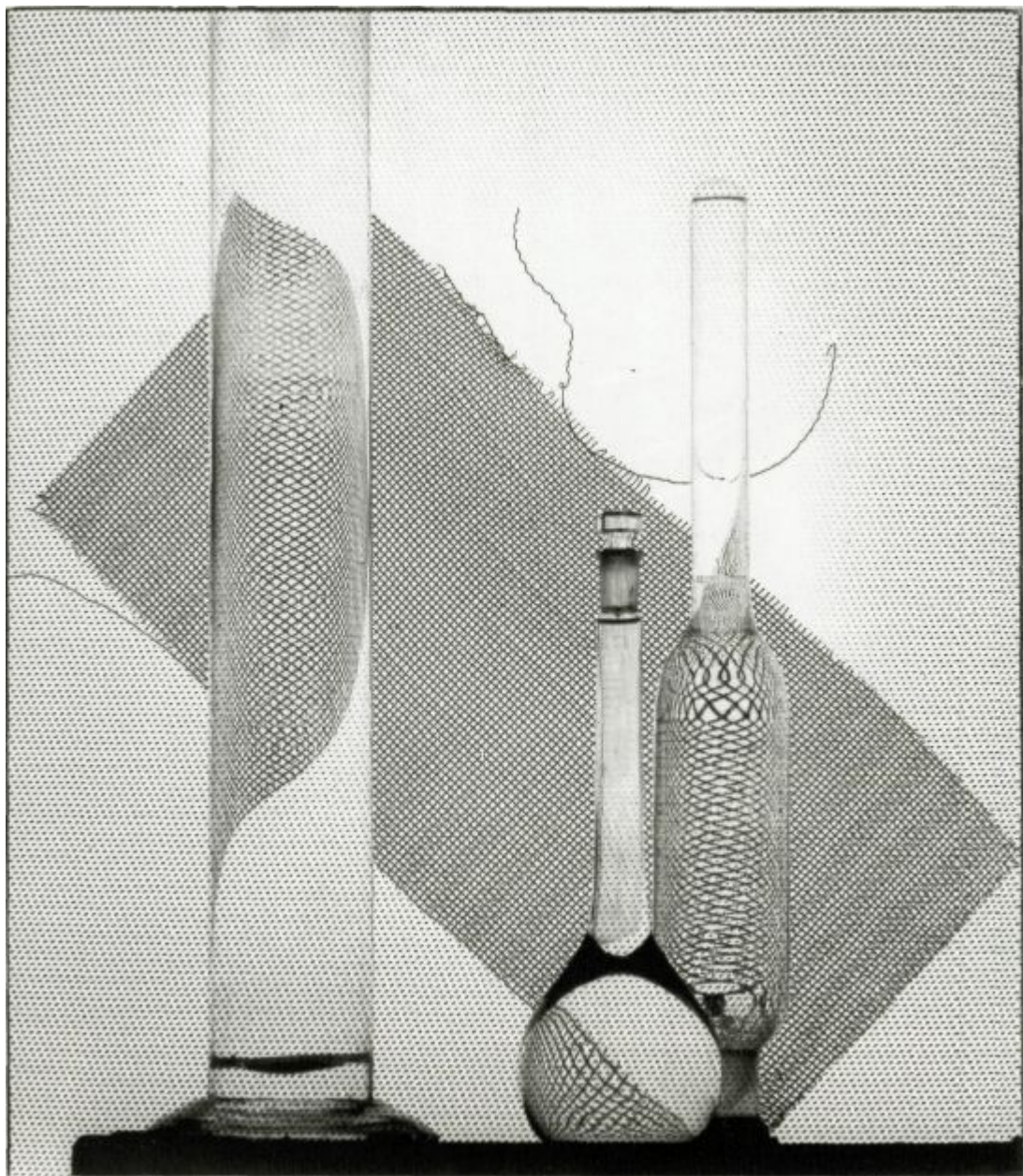
Две тенденции в натюрморте. Вещи в этом жанре выполняют двоякую роль. В одном случае выражают те ощущения и эмоции, которые связаны с ними и у фотографа и у зрителей, то есть служат как бы рефлекторами, зеркалами мира людей, и фиксируются в своей естественной среде. В другом случае вещи становятся исходным материалом для придуманных автором композиций: вещи изымаются из бытового окружения, и старательно разрушается аура настроений и чувств, которые связаны у людей с предметами.

Сопоставим два кадра. Кажется, что в работе Г. Лукьяновой (60) просто зафиксирован уголок кухни. Однако автор сосредоточил свое внимание на предметах и их



свойствах, пространство же кухни играет роль фона, с которым эти предметы соотносятся. Главным в снимке стали выделенные фотографом свойства вещей, и образ строится не пространственный, а предметный. Потому мы вправе относить данный снимок к жанру натюрморта, В нем физически ощутимо чувство покоя, которое излучает уголок. Это впечатление поддержано, усилено спящей кошкой - ничто ее не тревожит, никакие шумы, возможные за кадром, сюда не проникают. Ощущение покоя и стабильности вызвано не столько самими предметами, сколько линиями, доминирующими в кадре: желоба и выступы газовой плиты уходят вглубь; окно с подоконником очерчено вертикалями и горизонталями. Их незыблемость чувствуется острее благодаря запотевшему окну - там, за стеклом, во внешнем мире меняется погода, меняется многое, но вертикали и горизонтالي рамы всегда будут такими, как сейчас.

В атмосфере устойчивости и основательности, царящей на кухне, вещи преобразились. Фактуры их не проработаны; цветочный горшок на подоконнике, кастрюля и



61

сковорода на плите даны суммарно, обобщенно. Видимо, для автора значимо не своеобразие каждого предмета, но их общий темный тон, благодаря которому предметы ощущаются весомыми, основательными и органично вписываются в настроение снимка.

В переводе с французского натюрморт означает - «мертвая природа». Традиционно считается, что натюрмортист имеет право изображать лишь природу неодушевленную или жизни лишенную - оттого и попадает в натюрморт выловленная

рыба, битая птица и т. д. У Лукьяновой же присутствует спящая кошка, и поэтому сонник как бы выпадает из традиции.

Но, по сути, отход от традиции здесь, во-первых, кажущийся, во-вторых, оправданный и необходимый. В голландских и немецких натюрмортах XVII века часто появлялись бабочки, ящерицы и пр. В немецком названии натюрморта, заимствованном от голландцев, - «штильебен» («тихая жизнь») - вовсе нет намека на мертвенность, неодушевленность.

Такое обозначение привилось отнюдь не из-за мотыльков и ящериц: в натюрморте вещи перекликаются друг с другом своими линиями, тонами, фактурами - вступают в пластическое взаимодействие и противоборство. Зрителю демонстрируются не столько сами предметы как таковые, сколько эти взаимоотношения; это и есть «тихая жизнь» изображенных вещей.

Именно «тихая жизнь» является темой натюрморта Лукьяновой, причем логическое ударение в понятии нужно ставить на слове «тихая», ибо запечатленный сюжет дышит покоем, уютной неторопливостью бытия. Присутствие кошки в кадре оправдано потому, что в ней как бы сосредоточился, сконцентрировался покой, которым «насыщено» человеческое жилье.

«Тихая жизнь» взята Лукьяновой из непосредственной реальности; в натюрморте же А. Кулакова (61) она изобретательно выстроена автором. Эту выстроенность отмечал журнал «Советское фото»: «Кулаков, наблюдая природу, не пытается фиксировать предметы в их случайном расположении, а переходит в новую, заранее придуманную среду. В ней бытовое назначение объектов не имеет смысла»⁵⁴. Внебытовой характер предметов ощутим уже в самом их выборе. В кадре - лабораторная посуда: мензурка, колбы - вещи, эмоционально необжитые большинством зрителей. Зафиксированные предметы пластически связаны друг с другом подобием форм, но не эта связь существенна в снимке. Косо поставленная металлическая сетка причудливо преломляется в воде мензурки и колб, образуя изящнейшие узоры. Они и являются сутью «тихой жизни». Иначе говоря, из взаимодействия геометрически правильных предметов - лабораторной посуды и сетки - в кадре рождается нечто прихотливое: узоры.

Изображенные у Лукьяновой и Кулакова вещи различны по смысловой функции - у первой они взяты в естественном местообитании и демонстрируют зрителю не самих себя, но ощущения, которые человек испытал, глядя на уголок собственного жилища. На снимке Лукьяновой вещи оказываются рефлекторами, зеркалами этих ощущений.

У Кулакова вещи извлечены из естественной среды, и, будучи сопоставлены, композиционно аранжированы, они создают нечто новое - узоры, которые без их взаимодействия не возникли бы. Значит, можно сказать, что в рассмотренных работах реализованы два разных принципа создания фотонатюрморта.

Подобное различие принципов имеет параллель в истории живописи. В Голландии и Фландрии XVII века натюрморт был одним из самых популярных жанров. В то время, отмечает М.Фридлендер, знаток нидерландской живописи, набирает силу зажиточный средний класс, желавший посредством картин любоваться прекрасными вещами, вином, фруктами, рыбой, омарами. Однако этот социальный заказ фламандские и голландские художники, согласно Фридлендеру, выполняли по-разному: «...в Антверпене (то есть во Фландрии. - В.М. и В.С) по-барочному нагромождали огромные количества желанных благ, как у Снайдерса и Яна Фейта, в Голландии же изящно аранжировали подобранные вещи, как у Виллема Кальфа и Ван Бейерена»⁵⁵. Обе школы Фридлендер различает на том основании, что в одной из них вещи оказываются носителями человеческих чувств, в другой - они прежде всего элементы композиции.

Такое же различие заметно и в фотонатюрморте. Снимки Лукьяновой и Кулакова отличаются друг от друга, как фламандский натюрморт от голландского.

Постановка. Выразительность натюрмортного снимка - это в первую очередь выразительность постановки, то есть выбор предметов и сведение их в композицию. Постановка необходима даже фотографу, тяготеющему к «фламандскому» принципу. Если фотограф стремится передать естественное очарование вещей, а не создавать новую, заранее придуманную экспрессию, то постановка подчеркнет выразительные элементы, которыми вещи уже обладают.

Когда-то Дидро сформулировал четкое правило натюрмортной постановки: «...для изображения группы свободно собранных вместе предметов существует один основной закон. Надо предположить, что они живые, и разместить их так, как если бы они расположились по собственному желанию, то есть с возможно большей свободой и в наиболее выигрышном положении для каждого из них»⁵⁶.

Возможности предметов располагаться по собственному желанию ограничены, поскольку для разных жизненных ситуаций характерны свои вещи, и «преодолевать» границы этих ситуаций им не свойственно. Например, в том же искусстве XVII века бытовали такие разновидности натюрморта, как «ваза с цветами», «банкетный стол» (сервированный на столе обед) или же композиция с курительными принадлежностями.

Разновидности эти соответствовали определенным бытовым ситуациям, и зрителю показалось бы неестественным, если бы на «банкетный стол» с изящными кубками и ласкающей взоры едой проникли, скажем, курительные трубки.

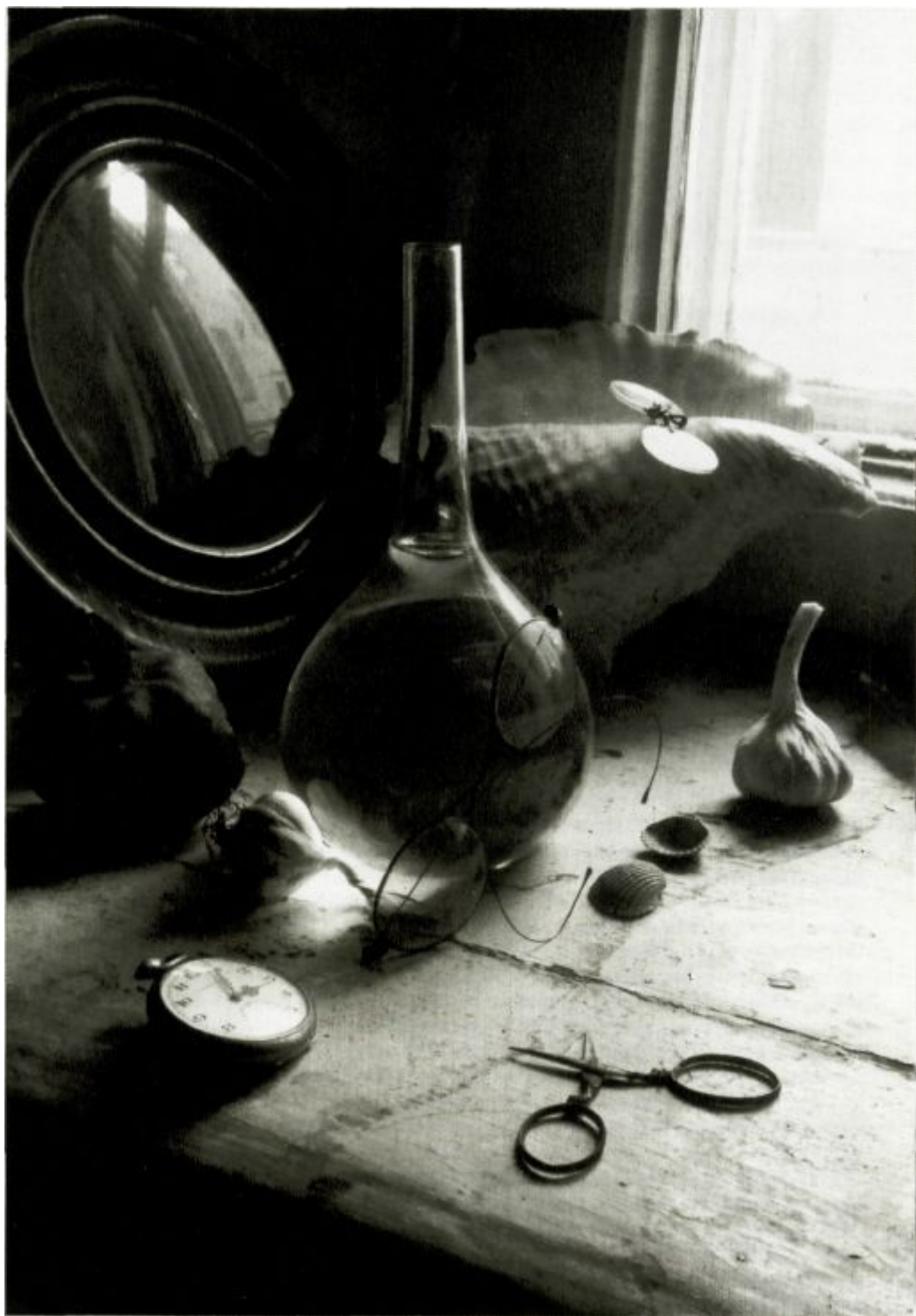
Когда художник собирает вместе предметы, присущие какой-либо одной ситуации, то он руководствуется бытовой логикой. Однако ныне фотохудожники все чаще от нее отходят, сводя друг с другом предметы, которые в реальности, возможно, и не встретились бы, так как принадлежат к разным сферам действительности. Такие «встречи» вещей предопределяются иной, не бытовой логикой. Вероятно, художников влечет «возможно большая свобода», о которой говорил Дидро, но за кажущейся прихотливостью и невероятностью сочетаний чувствуется твердое знание автора о «наиболее выгодном положении» для каждого предмета. Вместе с тем эти прихотливые сочетания увлекают зрительскую мысль к иным, надбытовым уровням реальности.

Обратимся к снимку Б. Смелова «Натюрморт с колбой» (62). Тут в уголке подоконника сошлись предметы, которым трудно встретиться в реальной обстановке: головка чеснока и гранат олицетворяют «сад и огород»; две раковины: «рог тритона» и сердцевидка - морскую стихию; карманные часы, ножницы, пенсне и очки, а также зеркало - предметы домашнего обихода; колба с водой представляет техническую посуду-

Зеркало на снимке круглое, немного выпуклое - подобные зеркала встречаются в картинах старых мастеров. Этим предметом автор словно пытается отослать зрительское воображение к старине, вглубь истории, так же как часами и раковинами. Последние часто изображались в натюрмортах XVII века, причем не только ради красоты своих форм. Эти вещи символизировали тщетность, бренность человеческого существования: часы отмеряли ему срок, раковина же воспринималась как оболочка ушедшей жизни, пусть и прекрасная, но пустая. Кроме того, раковины вводились в композицию как намеки на экзотику, на таинственные морские дали.

В наборе предметов у Смелова можно усмотреть не только классические мотивы, но и современные. Здесь присутствуют предметы, связанные с пространством и временем - с теми формами бытия, которыми усиленно интересуются эстетика и естественные науки XX века. Предметы эти - часы и зеркало. Часы, разбивая текущее время на доли, как бы властвуют над ним, а зеркало властвует над пространством - членит его, удваивая, преломляя, деформируя.

Таким образом, в кадре Смелова соединились старина и современность, мир природы и мир человека, природа земная и морская. Набор предметов, если осмыслить его с точки зрения представленных в нем стихий и сфер, ощущается алогичным.





63

Впечатление сумятицы, однако, обманчиво, ибо фотограф внес в композицию строгий пластический порядок. «Группа свободно собранных» вещей у него центрирована, сплочена, и центром композиции стала стеклянная колба. Ее вертикаль держит прихотливую череду вещей, будто стягивая их к себе, не давая им «разбежаться», рассредоточиться. В соотношении с колбой предметы расположились словно по закону обратной перспективы: мелкие оказались впереди, на первом плане, крупные – позади. Слева и справа от сосуда находятся примерно равные по композиционному весу объекты: зеркало и раковина «рог тритона», часы и ножницы. Вместе с тем мелкие предметы, помещенные перед колбой, рассеяны, как бы разрежены; напротив, крупные вещи за ней придвинуты друг к другу и словно сливаются в единую массу. Распределение и расположение фиксируемых объектов таково, что линейно и тонально они подводят зрительский взгляд к центру композиции – к колбе с водой.

Предметы соотносятся с колбой как с композиционным центром, и переключаются с ней пластически. Два соотношения специально подчеркнуты автором, поскольку взаимодействие, переключка совершается в активной зоне изображаемого пространства: по очертаниям колбу напоминает головка чеснока с коротким стебельком; с нижней, темной по тону частью колбы переключается лежащий слева гранат; далее округлостью, тоном и, главное, выпуклой «стеклянностью» колбе соответствует зеркало. Так же через колбу предметы переключаются и между собой.

Смелов как бы выстраивает в кадре систему предметных рифм. Белизной циферблата и округлостью часы рифмуются с пенсне на раковине – стекла пенсне залиты

солнечным светом и оттого получились белыми; овальные кольца ножниц рифмуются с очками, прислоненными к колбе; перевернутая половинка раковины-сердцевидки находит отзвук в «роге тритона» и т. д. Связи предметов с композиционным центром и между собой свидетельствуют о тщательной выстроенности, продуманности постановки, сумятицы и алогичности в кадре нет.

Разношерстную группу предметов автор компоновал с умыслом. Особенно явствен умysel в главной «рифме»: гранат - колба - чеснок. Стебелек чеснока изогнут и не столь правилен, как горлышко колбы, благодаря изогнутости он ощущается крепким и своей крепостью контрастирует с анемично-прозрачным сосудом. Сама головка в сопоставлении с колбой кажется гораздо более плотной, материальной, налитой жизненными соками. Ими наполнен и гранат - природные силы точно скопились в буграх под его матовой, темной кожей. Тем самым в центральной, рифмованной «строке» натюрморта созданный руками человека предмет - колба своей бесплотностью, прозрачностью разительно отличается от материальных, крепких творений природы. Под стать колбе и другие рукотворные предметы, которые вошли в натюрморт: зеркало, часы, ножницы, пенсне - геометрически правильны, плоски, хрупки, эфемерны. Оттого «человеческий мир», представленный ими в натюрморте Смелова, контрастирует своей плоскостностью, хрупкостью, ненадежностью с плотской основательностью природного мира. Это противопоставление миров подчеркивается «рогом тритона» и пенсне. На массивной раковине рукотворная вещь кажется легкокрылой, эфемерной бабочкой, которая сейчас вспорхнет и потеряется в далах за окном. Также оправа очков, еще более бесплотная и хрупкая, своими дужками, точно диковинное насекомое усиками, пытается и не решается прикоснуться к раковине-сердцевидке. Даже зеркало, несмотря на массивность рамы, ощущается бесплотным, так как его поверхность свободно «преодолевается» пространством, видимым в глубинах Зазеркалья.

Композиция у Смелова тщательно выстроена, однако эта выстроенность не самодельна. Логика предметной конструкции отсылает зрительскую мысль к высоким общественным категориям - к понятиям природного и человеческого. Понятия эти даны не в своей отвлеченности и абстрактности, но как бы растворены, рассредоточены в предметах. «Голландский» принцип аранжировки, явственный у Смелова, наглядно доказывает, сколь мощным средством в руках художника является постановка.

Этому же принципу следовал в своих натюрмортах Й. Судек, когда через взаимосвязи предметов и среды или предметов между собой выстраивал смысл изображения, как, например, в одной из наиболее известных своих работ «Натюрморт в стиле Караваджо» (63). Фотограф не подражал какой-либо конкретной картине итальянского художника, а изобразительно воссоздавал само существо его стиля. Караваджо для современных ему критиков был воплощением заземленности, натуралистичности, его обвиняли в недостаточном знании «вещей возвышенных, сверхнатуральных». Со временем оценки критиков сменились на диаметрально противоположные. Так, в полотно «Корзина с фруктами», одном из первых самостоятельных натюрмورتв в итальянской живописи XVII века, нашего современника восхищает «почти орнаментальное изящество раскинутых, полуувядших и погруженных в тень виноградных листьев». Это изящество и другие живописные достоинства придают картине «ту значительность и самодовлеющую ценность, какая присуща подлинно большому и утонченному произведению искусства»⁵⁷.

Изящество, утонченность олицетворены у Судека павлиньими перьями и спирально закручивающейся раковинкой. Их соседями в кадре стали предметы функциональные, бытовые: керосиновая лампа и колодка для обуви. Обе группы предметов противоположны не только потому, что относятся к разным сферам бытия, но и чисто изобразительно: томная плавность перьев контрастирует с четкой геометричностью лампы. Контраст вещей, которые в реальности не встретились бы, а здесь поставлены

во взаимосвязь, словно напоминает о неоднозначности итальянского художника, который воспринимался и натуралистичным и утонченным. Сам же натюрморт в стиле Караваджо служит образцом того, чего можно достичь продуманной и выверенной постановкой.

В композиции В.Янкилевского «Натюрморт с картиной» (64), как и у Судека, искусно сопоставлены вещи природные и сотворенные человеком. Предметы и Янкилевского рассредоточены по трем планам: вещи перекликаются своими формами, но не менее, чем линейные контрасты и созвучия, важна здесь колористическая аранжировка. Предметы первого плана - букетик сухих цветов, гранаты, раковины - наиболее яркие; цвета тут «звучат» яснее и звонче, нежели у сотворенных человеком предметов второго плана с их благородной архаической патиной. На дальнем плане снова появляются творения природы - охотничьи трофеи, изображенные старинным художником. Краски на полотне еще более приглушены - природа, воспроизведенная человеком, утратила свою колористическую звонкость.

Пространство натюрморта. Решая глобальные проблемы бытия и мироздания, Гегель не обделил вниманием и натюрморт. Согласно знаменитому философу, основная задача натюрмортиста состоит в том, чтобы «сделать незначительное значительным с помощью поражающе искусного исполнения»⁵⁸. Говоря об искусном исполнении, Гегель мог иметь в виду, во-первых, мастерство аранжировки; во-вторых, то, из-за чего натюрморт считался не искусством для глаза, но искусством для осязания и обоняния, то есть мастерство живописного письма, благодаря которому вещи, изображенные на полотне, оказываются едва ли не более притягательными, чем реальные.

Существует еще один путь превращения «незначительного в значительное». Изобразительную плоскость картины могут занимать обширные дали пейзажа, многолюдные толпы и т.д. Но когда подобную «площадь» занимают скромные бытовые вещи, то зритель невольно ощущает их столь же значительными, как пейзажные дали и толпы людей.

Выразительность и значимость натюрморта предопределяются «тихой жизнью» вещей - созвучиями и контрастами форм. Созвучия и контрасты реализуются в пространстве, что обуславливает смысловое значение пространства для натюрморта.

Философы называют пространство формой существования материальных объектов и процессов. Объекты размещаются в пространстве, а процессы происходят в нем не хаотично по отношению друг к другу, но организовано, упорядоченно - в этом случае оно выступает как форма их организации. На снимках Лукьяновой и Смелова, которые рассматривались выше, предметы расположены в небольшом по размерам, но имеющем глубину пространстве. Благодаря глубине в снимках прочитываются первый, второй, а за окнами и третий планы. Тем самым пространство выступает как форма организации материальных объектов.

Вместе с тем в обоих кадрах пространство обладает собственными смысловыми характеристиками, независимыми от вещей. И у Лукьяновой и у Смелова фиксируемое пространство точно локализовано, оно находится на границе малого, домашнего мира и большого: вещи у Смелова расположены на подоконнике; у Лукьяновой окно является фоном композиции. Помещая изображенное пространство на границе двух сфер реальности, фотографы как бы задают определенное к нему отношение - зрители видят в нем прибежище хрупкого покоя и уюта, который может быть нарушен. Не зря у Смелова все созданные человеком предметы ломки, бестелесны и оттого контрастны по отношению к плотным, материальным вещам, пришедшим из большого мира природы.

В этих кадрах также - благодаря окну - создана определенная световая атмосфера. У Лукьяновой освещение мягкое, ровное, рассеянное - своим характером оно



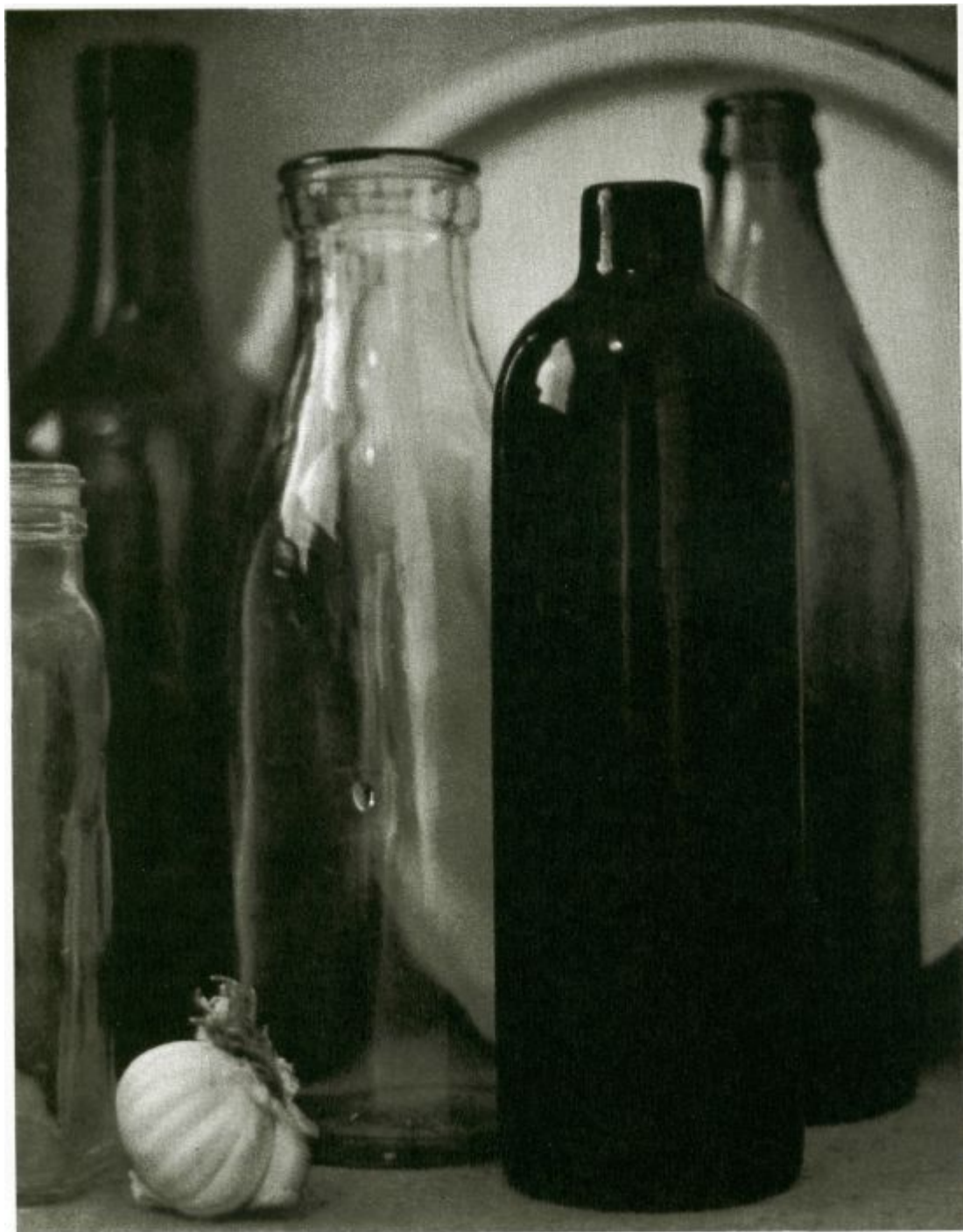
гармонирует с общим покоем запечатленного уголка. Освещение в кадре Смелова более интенсивно: из окна льется поток солнечного света, объемно моделирующий предметы и создающий светотеневые контрасты. Пространство, пронизанное этими контрастами, гармонирует со смысловой раздвоенностью композиции - с семантической контрастностью предметов, принадлежащих к двум разным сферам бытия.

Короче говоря, пространство в этих двух кадрах, обладая собственными характеристиками, как бы задает точку зрения на предметы, понуждая понимать их в соответствии с этими характеристиками.

Напротив, в натюрморте Кулакова пространство не обладает собственными характеристиками, словно оно и не локализовано в реальном мире. В силу своей безликости не оно характеризует предметы, но предметы своими очертаниями, своей ритмичкой характеризуют пространство.

По существу, в натюрморте Кулакова реализуется процесс, о котором современный исследователь пишет: «Абсолютная неразличимость («немота», «слепота») пространства развертывает свое содержание через вещи. Благодаря этому актуализируется свойство пространства к членению, у него появляется «голос» и «вид» (облик), оно становится слышимым и видимым»⁵⁹.

Стремление давать пространству «голос» и «вид» посредством предметов ныне широко распространено в фотонатюрморте. Осуществляется оно разными путями и средствами. У Р. Пачесы, к примеру, в «Натюрморте IV» (65) изображаемое пространство уплощено - кадр не имеет дальних планов, поскольку сознательно лишен глубины. Снимаемые предметы - бутылки разных очертаний - расположены на узкой плоскости подставки и придвинуты к изобразительной плоскости. Они пластически связаны между собой ритмами объемов и контуров. Развертывание всякой ритмики есть про-



цесс; потому пространство в кадре - не только форма существования предметов, но и форма существования процессов.

Один из двух основных ритмов снимка Пачесы создан контурами предметов. В контурах господствуют вертикали - не зря кадр имеет вертикальный формат (правда, вертикали эти изгибаются, сламываются у горлышек бутылок). Изображенное здесь пространство ритмизуется вертикалями, разбивается ими на мерные доли, то есть в нем «актуализируется свойство к членению».

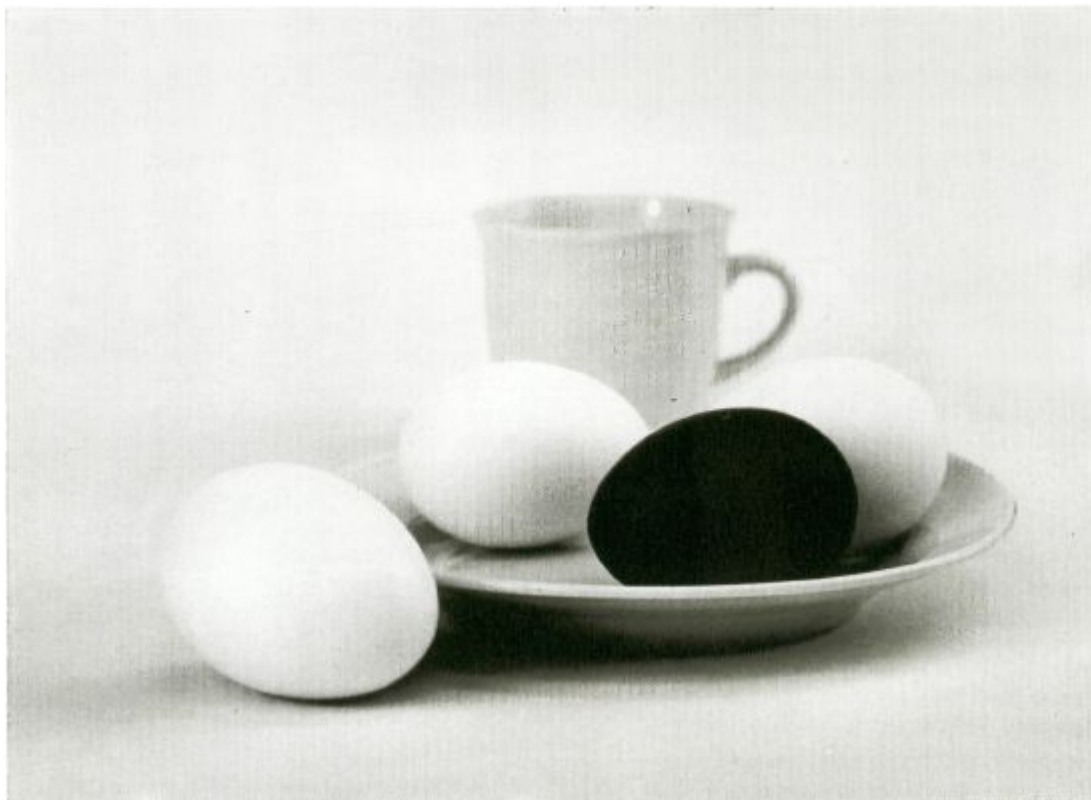
Контур, отмечал Фаворский, привязывает предмет к плоскости. С плоскостным ритмом контуров на снимке спорит объемность запечатленных вещей. Она специально подчеркнута бликами, рефlekсами. Благодаря объемности предметы барельефны и словно стремятся преодолеть изобразительную плоскость. К тому же бутылки выстроены полукругом, который выгибается на зрителя. Этим изгибом стремление форм выйти из плоскости усиливается, подчеркивается. Дидро полагал, что пространство в картине может быть углубленным или выпуклым: «Вид углубленный рассеивает предметы и распространяет их в глубине; выпуклый вид собирает их на переднем плане»⁶⁰. Следовательно, кроме «свойства к членению» в пространстве этого снимка актуализируется и его «выпуклость».

Полукружье бутылок расположено в кадре фронтально - к зрителю они обращены анфас. Уже такая позиция несколько препятствует выходу из плоскости, движению на зрителя, поскольку, согласно Фаворскому, фасовое положение «делает всю композицию неподвижной»⁶¹. Не довольствуясь этим, автор добивается еще и пластического конфликта: черная бутылка противостоит на снимке движению светлых. Темные тона, как известно, ассоциируются с низом, землей; светлые - с высотой, небом. Оттого предмет в темной тональности ощущается более тяжелым, чем светлый. Черная бутылка у Пачесы именно своей тяжестью противоборствует движению светлых сосудов в пространстве кадра. Тормозящее ее действие подкреплено головкой чеснока в левом нижнем углу, этот небольшой предмет тоже воспринимается как препятствие. Тем самым пространство здесь характеризуется не только расчлененностью и выпуклостью, но также конфликтом между изображенными предметами. Содержанием их «тихой жизни» в данном случае являются действие «движения» и контрдействие «торможения».

Я. Глейздс в «Натюрморте с черным яйцом» (66) строит аналогичную композицию, у него черный предмет тоже пытается остановить движение светлых, правда, с меньшим успехом, нежели в кадре Пачесы.

Движение у Глейздса передано не столько формами предметов, сколько тонами, для чего мастеру понадобились сложные приемы печати. Видимое пространство представляет собой однотонную светлую среду, так что фиксируемые предметы словно возникают из нее. Более «густы» и плотны предметы на первом плане, они как будто выделены из среды, сначала еле угадываемые, как кружка на тарелке, а затем, по мере приближения к изобразительной плоскости, обретающие четкие очертания. На пути их движения лежит черное яйцо. Оно несомненно, плотнее белых, почти бесплотных пока форм, однако яйцо это не оказывает столь сильного противодействия, как черная бутылка на снимке Пачесы. Большое белое яйцо, лежащее перед тарелкой, черная преграда не остановила. Оно нейтрализовало силу черного, поскольку композиционно его уравнивает. Пространство снимка характеризуется не какими-то конкретными свойствами, а именно неконкретностью, бесформенностью. В глазах зрителя пространство обретает определенность, лишь выявив, выделив из себя то, что в нем таилось.

Особым образом объясняют пространство предметы в снимке А. Слюсарева «Чайник» (68). Оно не выстраивается объектами как некий единый монолитный блок, имеющий качественную определенность, но, напротив, дробится ими, разбиваясь на несколько подпространств. На заднем плане кадра виден нижний край оконной рамы - излюбленное натюрмортистами окно и здесь наличествует. Как и в других снимках,



66 окно напоминает зрителю о существовании двух миров, домашнего и большого, внешнего. Кроме того, в кадре содержатся еще два пространства: к раме окна прислонено зеркальце, в котором отражается чайник, и оно членит изображаемую среду на пространство перед зеркалом и пространство в Зазеркалье. Оба тонально контрастируют между собой: первое залито солнечным светом, второе - темное. Корпус чайника и шишечка на крышке отбрасывают тени, которые воспринимаются как след воображаемого движения чайника к границе пространств. Сюда же устремлен из Зазеркалья двойник чайника - его зеркальное отражение. Оба предмета противостоят друг другу, словно задиристые петухи, а вместе с ними противостоят друг другу оба подпространства, темное и светлое. Этот конфликт качественно характеризует изображенную среду, благодаря ему среда получает «голос» и «вид».

Ритм. Рассматривая снимки, о которых шла речь, мы то и дело вынуждены были говорить о ритмах, о движении. Ритмы являются как бы пульсом предметных групп, определяют строй и самого изображения и запечатленного в нем пространства. Они прочитываются в натюрморте по чередованию предметов, по интервалам между ними. Это - линейные ритмы, но кроме них существуют ритмы световые, тональные. Близкие по размерам предметы, размещенные на одинаковых расстояниях друг от друга, рожают ощущение плавного, спокойного ритма, различия же в масштабах, промежутках между объектами сообщают композиции напряженность, вносят динамизм. Аналогичные закономерности справедливы и в отношении тональных или световых ритмов: плавное изменение тональности и освещенности осознаются как выражение

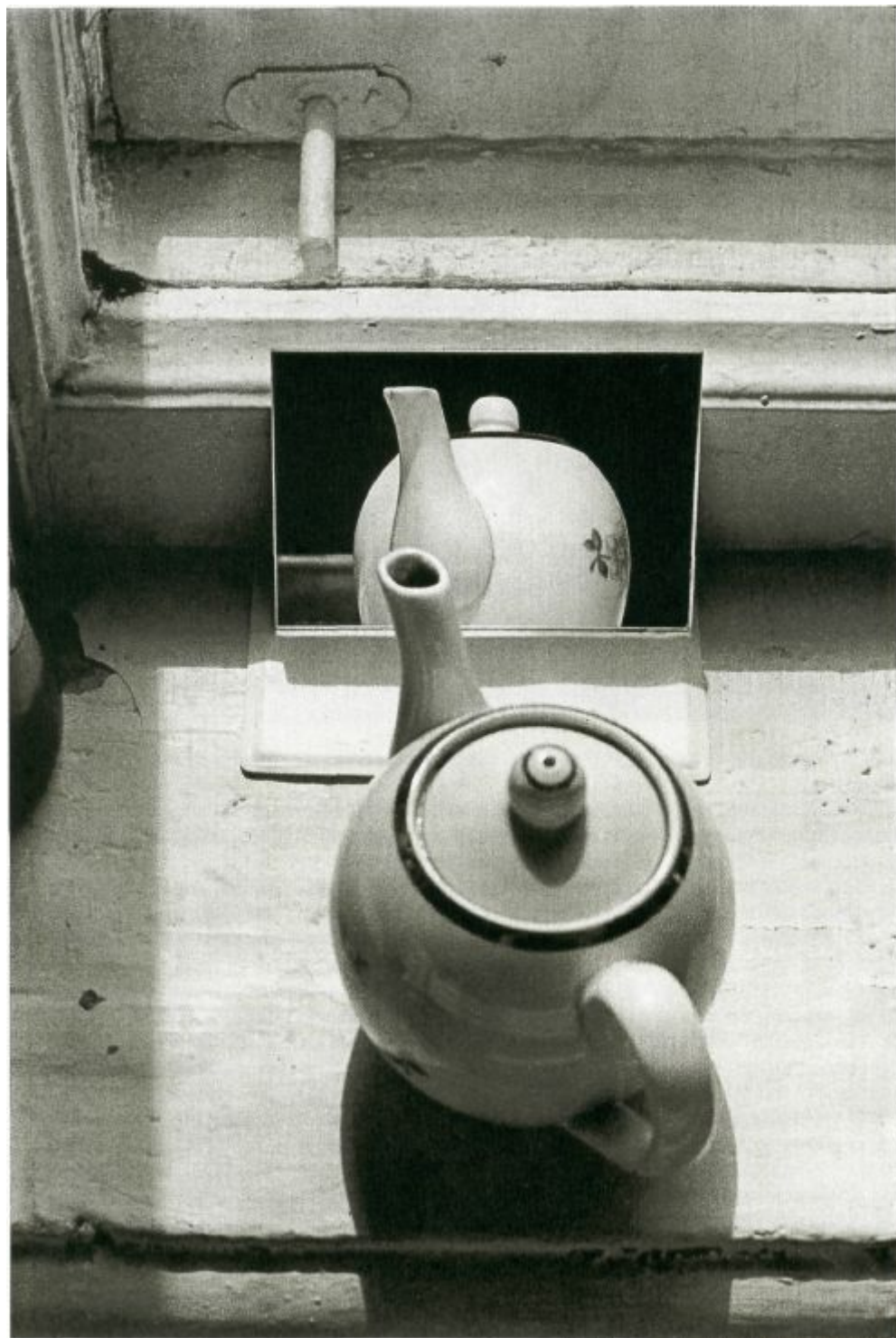


спокойной ритмики; резкие же контрасты воспринимаются как напряженность, динамика.

Разными по характеру ритмами богата, например, композиция В. Янкилевского «Кувшины и бумага» (67). В группе сосудов благородного стального оттенка ясно просчитываются два полукружия. Одно, выгибаясь на зрителя, идет от левого крайнего сосуда через лежащий на боку кувшин и крышечку на первом плане к паре сосудов справа. Другое – противоположно первому: оно изгибается вглубь и, начинаясь от ближнего к нам кувшина в правой паре, идет к кувшину с букетом сухих веточек и, далее – через сосуд с носиком, завершается лежащим кувшином.

Искусно ритмизован и фон. Его мерно делят на равные доли края листов бумаги. Столь же мерно повторяются причудливые арабески, нанесенные на них человеческой рукой – это самый изящный и хрупкий элемент композиции. Арабески оказываются чем-то вроде камертона, со звучанием которого зритель соотносит ритмику остальных «участников действия». Характер арабесок тут настолько важен, что с ним согласуются и природные предметы: веточки и головки мака. Своя ритмика и у «останков» живых существ – раковин, черепа; их ряд словно пронизывает полукружия кувшинов. С этой плавностью и мерностью диссонирует ритмическая «партия» изломанных форм смятой оберточной бумаги. Линейно она конфликтует и с плоским фоном и со строгим изяществом кувшинов, однако палевый цвет бумаги, еще более теплый в тенях, гармонично сочетаясь с цветом фона, раковин и сухих растений, смягчает этот конфликт, отчего цветовая композиция ощущается цельной.

Контраст линейных ритмов образует содержательную основу снимка Р. Пачесы «Дожливый вечер» (70). Композиция в нем сложена из крупных масс: дивана, руло-



нов чистой бумаги, переплета окна. Фактуры объектов уведены в тень, только блик намечил выпуклость и мягкость спинки дивана. За окном, усеянным капельками дождя, типичный городской пейзаж: верхние этажи современных домов и крыши, утыканные телевизионными антеннами. В интерьере комнаты и в пейзаже за окном господствуют прямые линии - вертикали и горизонтالي. Этой прямолинейности противоречит округлость рулонов, загнутость развернутых листов, плавный изгиб листа, свесившегося со спинки дивана.

Контраст прямолинейности и закругленности осознается как основа создаваемого автором образа, поскольку направляет зрительскую мысль к иным, более высоким и общим материям. На бумаге, которая сейчас чиста, будут писать или рисовать, то есть выразят реальность в связных цепочках знаков, создадут цельную ее картину. Сама же реальность, которую попытаются описать, предстает на снимке в своей дробности, нецельности: плоскости стен разбиты рядами окон; по крышам, словно кусты в редколесье, разбежались антенны; да и сам вид реальности разделен на точки, на клеточки каплями дождя, покрывшими оконное стекло. Развернутые рулоны воспринимаются как призыв, как возможность придать цельность этому раздробленному миру, хотя бы посредством изобразительных или письменных знаков. От чистых свитков в кадре выстроен переход к самой действительности: сиденье дивана, его спинка и нижний край окна воспринимаются как ступени некой лестницы. Конечно, возможны другие интерпретации снимка, но каковы бы они ни были, в основе их все равно будет лежать центральный выразительный элемент кадра - контрастность ритмов.

Тональный и световой ритмы, как правило, бывают выражены посредством пятен - разноокрашенных участков изобразительной плоскости. Тем более оригинален «Натюрморт с большой бутылкой» (71) Г. Лукьяновой, световой ритм создается здесь линиями. Поток света проходит через щели дощатой двери, оставляя на полу ровные полосы, бегущие на зрителя в геометрически правильном ритме. Это естественное качество света - по прямой пересекать пространство. Лукьянова как бы возвращает свету, расплывающемуся на фотографических отпечатках в плоские пятна, его подлинные свойства.

На пути природной стихии - солнечных лучей - стоит созданный человеком предмет - бутылка. Ее стекло причудливо ломает лучи: один превращается в подобие полосы раскаленного металла, другой ложится на стекло росчерком электрического разряда. Обычно невидимая игра света с предметами становится тут явной. Ее следы, разные по характеру на дереве и стекле, подчеркивают отличия в фактурах этих материалов. Они по-разному взаимодействуют со светом: по природному материалу свет пробегает беспрепятственно, не теряя своих естественных качеств; с материалом искусственным, созданным руками человека, вступает в конфликт, преобразуется. Извивы, изломы света на стекле особенно выразительны в сопоставлении с четким линейным ритмом световых следов на полу.

«Найденный» натюрморт. До сих пор мы вели речь преимущественно о натюрмортах поставленных, срежиссированных фотографами. Однако нередко реальность предлагает композиции из предметов, случайно возникшие, но не менее изобретательные и выразительные, чем придуманные авторами. Чтобы обнаружить их, фотографу нужен зоркий, пронизывающий взгляд. «Найденные» натюрморты, как мы видели на примере работы Г. Лукьяновой «Кухня», обладают своими достоинствами. А Хлебников, мастер натюрмортной съемки, писал: «Мне важно понять предмет, проникнуть в его душу. Ведь любой предмет - это свидетель своего времени, это судьбы и руки прикасавшихся к нему людей, его сотворивших. Поэтому, снимая вещь, я снимаю и свое отношение к людям, тепло которых в ней заключено»⁶². Достоинство «найденного» натюрморта заключается в том, что вещи, из которых он состоит, являются «зеркалами»

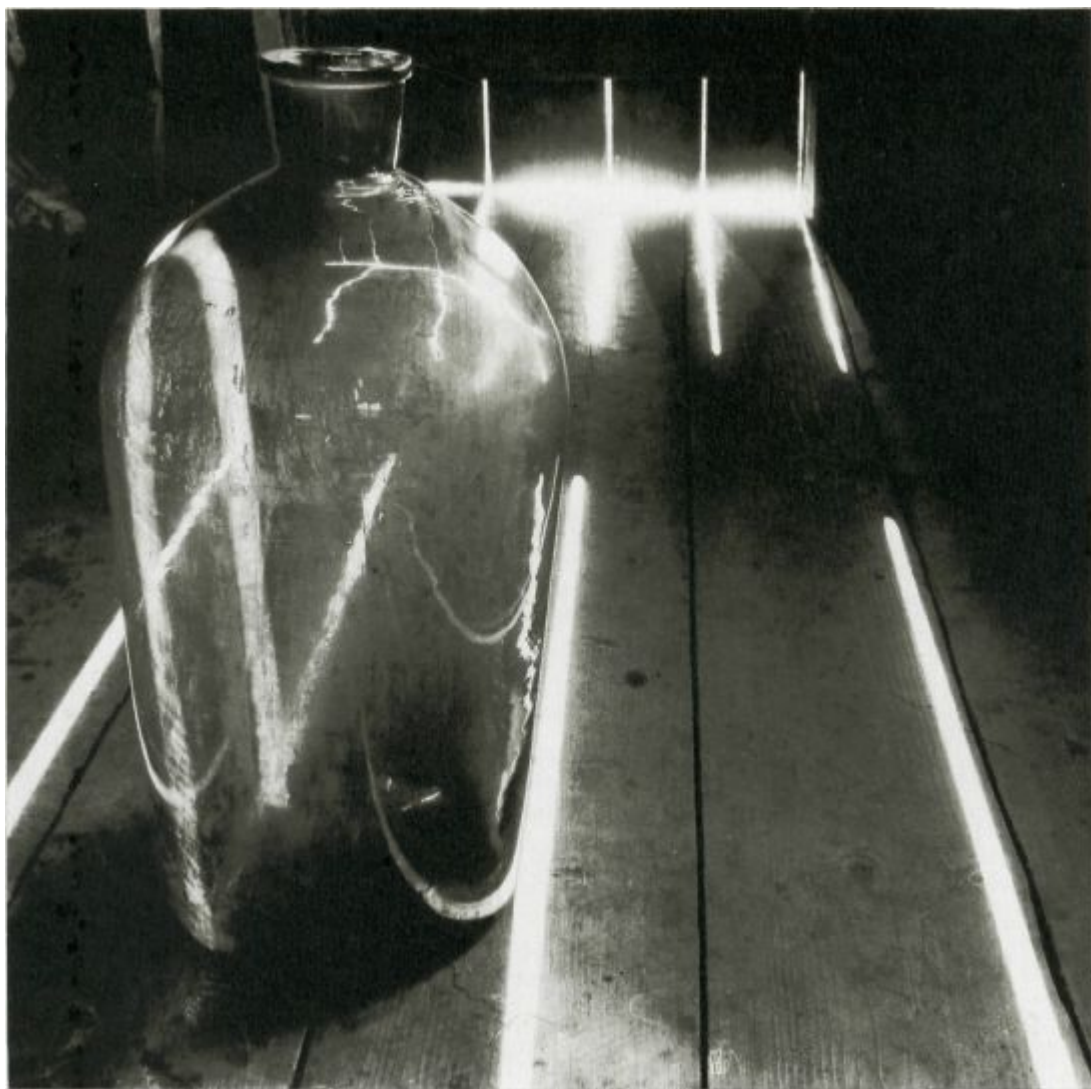


69

людей и их судеб в большей мере, чем предметы в натюрморте поставленном, где бытовые характеристики зачастую отмечаются, выводятся за скобки. В снимках с готовыми, сформированными самой действительностью композициями предметы явственно повествуют о своих владельцах, о среде, времени. Жанровая природа таких работ меняется, происходит интенсивное смещение натюрморта в сторону пейзажа и интерьера.

Снимок И. Александрова «Колесо» (72) типичен для «найденных» натюрмортов. Вещь у него и впрямь служит «зеркалом» сельского быта. Целое, неповрежденное колесо отставлено к стене, почти забыто; оно оказалось ненужным в современной, заполненной механизмами деревне. Под колесом расстилается ковер из хрупкой, влажной травы, сложный по рисунку и пластике; в кадре соприкасаются, соседствуют нечто сделанное, функциональное и живая, своевольная материя растительного мира. Между спицами колеса - белые венчики ромашек; череда лепестков будто повторяется в





71

ритме расходящихся спиц колеса. Так ставшая лишней вещь уходит из мира людей и сближается с другим миром - природным.

В снимке «Колесо» зафиксирован крохотный уголок деревенского двора, у В. Анни камера «выхватила» небольшой уголок парка с «готовым», чрезвычайно выразительным натюрмортом - тремя сигнальными фонарями (69). Их колпаки и основания выделяются на фоне темной зелени и своей правильной геометричностью фонари контрастируют с округлыми валунами. И цветом и формой они противостоят окружению, а потому кажутся основательными, мощными. Фотограф и выделил их из пейзажа, оценив присущую им выразительность.

Зачастую предмет фиксируется как бы в чистом виде, вне контекста вещей-соседей. Подобные снимки выделяются в особую жанровую разновидность - «объект». Предполагается, что предмет, зафиксированный в кадре, уже нес в себе потенцию образности и фотографу надлежало сделать ее наглядной и осязательной. Задолго до того как



поп-арт обратил внимание на значимость бытовой вещи, извлеченной из будничного контекста, такие фотографии, как Стейхен, Уэстон, Ренгер-Патч, открыли экспрессивность предметной формы. Кочан капусты, цветок или раковина демонстрировали на их снимках свою «прирожденную» выразительность. Авторы как бы индивидуализировали предметы, раскрывая в них скрытую динамику, predetermined природными ритмами.

Теперь в так называемых механических натюрмортах предметный образ создается посредством выделения рамкой кадра отдельных узлов конструкций, частей предметов потребления.

Фотокамерой можно запечатлевать обширные пространства, но можно и дробить их, выбирая то, что покажется фотографу наиболее выразительным. Такое вычленение распространено в светописси, бытует уже не один десяток лет, образуя нечто вроде особого и самостоятельного жанра. К рассмотрению его мы и переходим.

5. ПОЭТИКА «ФРАГМЕНТА»

До сих пор речь шла о жанрах классических: портрете, «жанре», пейзаже, натюрморте. Все эти виды изображений возникли в живописи, там развивались, оттуда и были позже заимствованы фотографией.

Обратимся теперь к типу изображений отнюдь не классическому - к «фрагменту», то есть особой разновидности снимков, в которых запечатлевается не весь объект в своей полноте, а только часть его - «отрывок» пейзажа, глядя на который зритель отчетливо ощущает его фрагментарность, деталь фигуры или вещи.

На живописных полотнах край изобразительной плоскости тоже порой рассекает предметы или фигуры, тоже отделяет часть пейзажа, например, «отсекает» несколько ветвей дерева, а само оно остается за рамой картины. Однако у живописцев такие фрагменты преимущественно оказываются строительным материалом общей композиции. Мы же будем говорить о явлении, которое чрезвычайно распространено в светописе - о «фрагменте» как главном предмете изображения.

«Фрагмент» в этом понимании родствен не живописи, а кинематографу. Так, в предлагаемых теоретиками кино классификациях планов кроме общего плана, «американского» (стоящая фигура по колени), среднего и крупного, иногда выделяют еще «деталь» как особый случай крупного плана. Крупным планом кинооператоры считают кадр, где фиксируемый объект занимает более 30 процентов изобразительной плоскости. Но та же площадь может отводиться не всему предмету, а его части, то есть детали. Таков например, «полупортрет» героини в фильме Г. Панфилова «Прошу слова». Героиня - председатель горисполкома - разговаривает по телефону из своего кабинета с местным драматургом, пьесу которого недавно прочла. В пьесе обнаружались идеологические ошибки, и, когда героиня говорит о них, на экране видна лишь половина ее лица, при этом зрительское внимание притягивает широко открытый глаз. Такое фрагментирование заставляет нас ощущать героиню как «недреманное око».

Эйзенштейн, посвятивший крупному плану обширное исследование (пока не опубликованное), считал, что в крупноплановом кадре дается часть вместо целого. В зависимости от того, какое целое представляется частью, Эйзенштейн различал два типа крупных планов. Благодаря одному зритель восстанавливает весь предмет по «отрывку», мысленно выстраивает объект как физическую и пластическую целостность. Крупный план другого типа не побуждает к такой достройке, а является «как бы пластическим образным резюме целой системы мыслей, чувств, взглядов», то есть рождает в воображении зрителя рой различных представлений, ассоциаций, умозаключений⁶³.

Часть выступает от имени целого тогда, когда в ней сосредоточилось качество, присущее всему объекту. На одной из страниц исследования режиссер цитирует несколько абзацев из «Дневников» Делакруа, полагавшего, что когда Микеланджело «делает руку или ногу ...», «то кажется ... думает только об этой руке или ноге, нисколько не задумываясь о взаимосвязи их ни с произведением в целом, ни ... с фигурой ...». По Делакруа, следовательно, у Микеланджело компоненты скульптуры имеют самостоятельную и самоценную экспрессию, а потому и воспринимаются вне связи с целостностью. Делакруа пишет о Микеланджело: «Он умеет вселить величие и ужас даже в отдельные части тела»⁶⁴.

Явление это можно объяснить, основываясь на замечании Петрова-Водкина. В повседневной жизни, говорит он, «мы не замечаем сил, образующих предмет изнутри, вырабатывающих его грани, строящих его оси и вторую силу, ограничивающую продвижение предмета - давление атмосферы»⁶⁵. В произведении же искусства «внутренние силы» акцентируются, становятся непосредственно видимы. Однако поверхность объекта неравномерно выявляет заключенные в нем «внутренние силы» - на одних участках силы эти ощущаются острее, на других - приглушеннее. Как предельное вы-



ражение какой-либо «внутренней силы» и воспринимал Делакруа детали микеланджеловских скульптур.

Съемочной камерой можно выделить участки, где та или другая «внутренняя сила» максимально сконцентрирована. В результате выделения и возникает фотографический «фрагмент» или кинематографическая «деталь». Они даются не для того, чтобы зритель достраивал по ним целое, и не для того, чтобы вызывать у зрителя рой ассоциаций, а чтобы выявить «внутреннюю силу» в предельном ее выражении, поскольку она сосредоточена во фрагменте в большей мере, нежели на других участках объекта. Тем самым в «детали» или «фрагменте» предметом изображения становится не сам объект в его материальности, но «внутренняя сила», в нем заключенная. Она будто устремляется наружу из глубины объекта, чтобы где-то на одном из участков прорваться на белый свет.

Можно ли считать «фрагмент» особым жанром? Выше, во вступлении к четвертой главе, говорилось, что объекты каждой сферы реальности обладают специфическими выразительными свойствами: неодушевленные предметы - одними; растительный мир - другими; люди - третьими. Жанр как особая точка зрения выделяет из реальности ту или иную группу выразительных свойств. Во «фрагменте» реализуется совершенно нетрадиционная точка зрения на внешнюю реальность - такая, при которой объекты как носители выразительных свойств выводятся, по существу, за скобки, а предметом изображения становятся сами выразительные свойства. И раз «фрагмент» создается в результате особой точки зрения на реальность, то его и следует понимать как специфический, самостоятельный жанр.

«Фрагмент» пейзажа. Современные фотографы чаще всего фрагментируют пейзаж, а также - вещи и человеческие фигуры. Пейзажные и предметные «фрагменты» по некоторым чертам существенно различны.

Петров-Водкин говорил о силах, действующих внутри предмета и снаружи на предмет. Вторая из этих сил, согласно Петрову-Водкину, есть давление атмосферы. Конечно, художник имеет в виду не физическое давление, которое измеряется барометром; слова его следует понимать метафорически, образно. В этом смысле атмосфера обладает особой силой, поскольку она «так же, как предмет, имеет свою форму и массу, которые и не позволяют хотению предмета расширяться безгранично: каждая деталь на поверхности предмета характеризует эту борьбу двух сил - воздвигания и ограничения»⁶⁶.

В пейзажном фрагменте наряду с растительными или архитектурными деталями неизменно присутствует внешняя среда, атмосфера. Здесь ее давление на объекты ощущается острее, чем во «фрагментах» предметных.

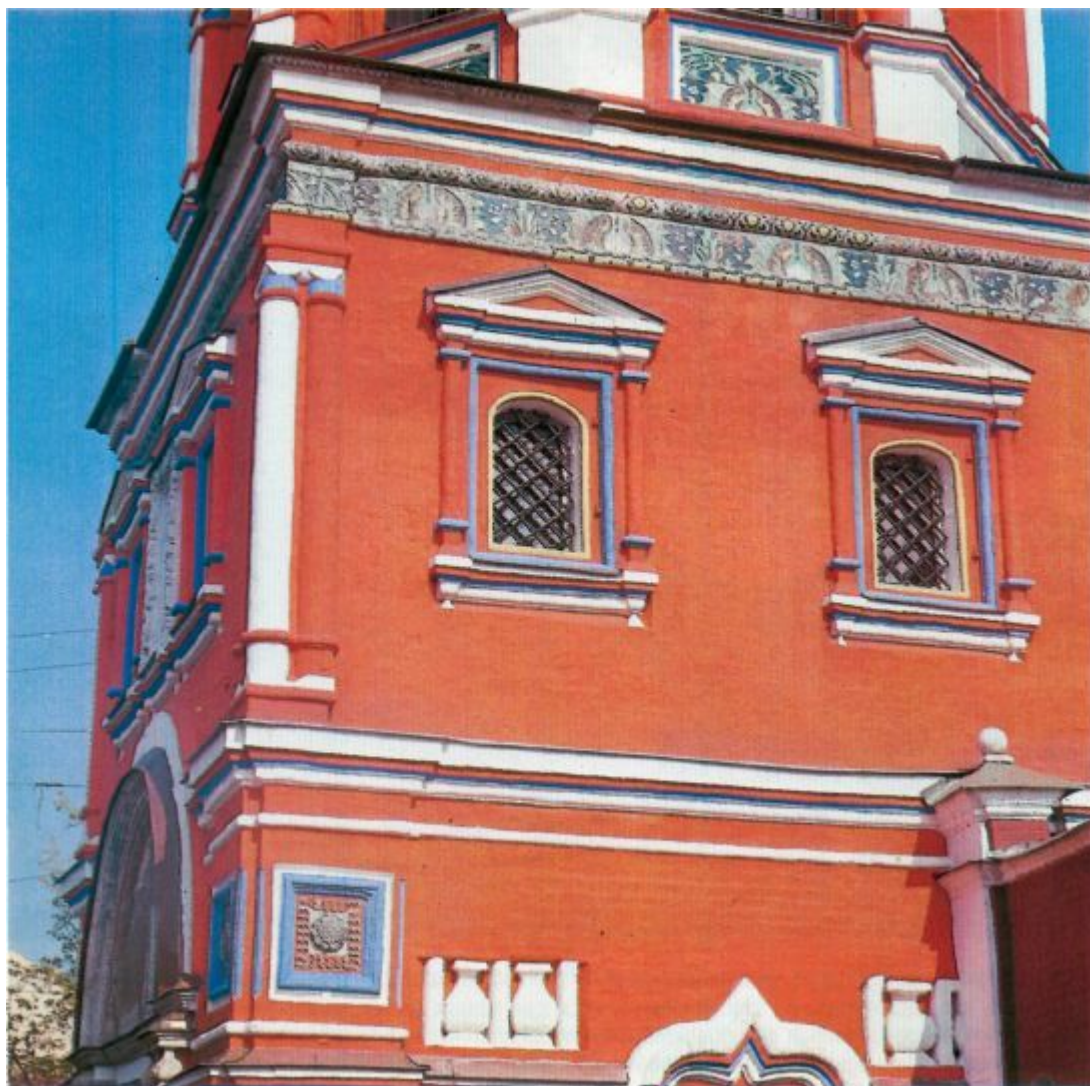
На снимке А. Васильева «Архитектурный мотив» (74) дается именно фрагмент, а не целое здание: его основание «отсечено» крышей другого дома, виднеющейся на первом плане; верхушка башни срезана рамкой кадра. Фрагмент здания фиксируется не как памятник архитектуры, но как объект, взаимодействующий с окружающей средой, или, вернее, как субъект ее воздействия. Блики и тени от листвы как бы дробят плоскость стены: между стеной и небом почти нет разницы по тону и свету. Пространство кадра строится силуэтом крыш здания. Устремленная вверх башня словно выражает то «хотение воздвигнуться», о котором говорил Петров-Водкин; в двух других частях здания устремленность эта слабеет, пропадает, кажется, что они придавлены атмосферой. Силуэтом крыш эта смена воздвигания и «падения» выражается графически четко. Начавшись резким подъемом башни, линия силуэта в срединной части здания плавно снижается и затем начинает столь же плавно подниматься. Плавный спад и подъем прочитываются как результат действия «давящих» сил атмосферы. Видимо, потому и употреблено в названии снимка слово «мотив». Оно имеет здесь не только традиций-



ный для изобразительных искусств смысл - не только является синонимом понятия «предмет изображения», но также ощущается как намек на музыкальность ритма, на «мелодию» возносящегося и снижающегося силуэта.

Иначе передано давление атмосферы в «Саянской сказке» (73) Д. Луговьера. Фрагменты трех елей уплощены, даны силуэтно. Ритм ветвей у деревьев, которые расположены по краям снимка, регулярен, в нем нет провалов или разрывов. Поэтому деревья эти кажутся благополучными. Напротив, у срединной ели ритмика ветвей рваная, расположены они асимметрично: многие левые ветви не получают отклика справа, и поэтому чудится, что крона дерева хранит следы бурь и непогод, пронесшихся над ним.

Архитектурный фрагмент на снимке Р. Юшкялиса «Форма-1» (78) отнюдь не «жертва» среды, как старая ель у Луговьера. Традиционное для фотографии соотношение тонов, свойственное низу и верху изобразительной плоскости, тут перевернуто: темной оказалась верхняя часть кадра. Оттого небо производит впечатление плотного, тяжелого, и этой своей тяжестью давит на светлую архитектурную форму, которая именно из-за белизны должна ощущаться более легкой. Но нижним ракурсом съемки форма «вздёрнута» вверх, и этим создается противодействие давлению тяжелого, темного «воздушного тела». Ощущение строптивости и силы архитектурного фрагмента поддерживается геометрически правильным ритмом его желобов, повторенным в



75

очертаниях теней. И сами желоба и тени как бы содержат в себе что-то темное, тяжелое, и потому тоже кажутся сильными. Кроме того, геометрически правильный ритм желобов создает впечатление, что форма рационально и строго организована, что подчеркивается мягким, расплывчатым по очертаниям облаком. Строгая организованность формы помогает ей противостоять давлению атмосферы.

Конфликтует архитектурный фрагмент со средой также на снимке В. Анни «Цвет и форма» (75). «Участники» конфликта противостоят друг другу колористически. Красно-оранжевый куб колокольни благодаря звонкости цвета кажется исполненным силы, величественно вторгающимся в изображенное пространство. Белые тяги и колонки, зеленоватые изразцы фриза придают этому движению оттенок праздничности. Воздушной среде оставлена лишь узкая полоса у левой кромки кадра - здание своим мощным натиском сдавило ее и от «сжатия» синева воздуха как бы сгустилась, заставляя интенсивнее звучать цвет колокольни.



На снимке А. Слюсарева «Колоннада» (76) из-за тяжеловесности колонн, захвативших видимое пространство, само оно ощущается массивным, громоздким. Атмосфера представлена здесь не «воздушным телом», но светом. Диагональные его потоки словно облегчают колоннаду, делают ее менее тяжеловесной на взгляд. Свет противодействует геометричности и мрачности пространства, внося в него радостную ясность.

76

«Фрагмент» предмета и фигуры. В данном типе снимков зачастую отсутствует конфликт, типичный для пейзажного «фрагмента», где сталкиваются объект и среда, «воздушное тело» атмосферы. В кадре А. Завадского «Белая ресница» (77) голова лошади, вернее, часть головы, занимает почти всю изобразительную плоскость - окружающей среде оставлен только узкий уголок у левой кромки снимка, а то, что там видится, уведено в нерезкость, то есть атмосфера никак не характеризуется.

Искусствовед С. Даниэль отмечал, что в натюрморте сама вещь воспринимается «как пространство, в котором можно путешествовать, как путешествует глаз среди облаков, лесов, гор и морских далей»⁶⁷. Фотонатюрморты часто многофигурны - глаз, переходя от объекта к объекту, как и при осмотре пейзажа, может найти в многофигурной композиции аналоги лесов, гор и далей. В предметном «фрагменте», из которого, как у Завадскиса, среда исключена, своеобразным пейзажем, особого рода пространством становится часть поверхности объекта. Зрительский взгляд передвигается по такому участку, словно путешественник по неведомой стране, оценивает и осматривает её холмы и долины, выявляет общие очертания рельефа.

В кадре Завадскиса рельеф представшего перед зрителем воображаемого «пейзажа» сложен по своей ритмике. Величественно воздвигается тут надбровный бугор - будто «холм», господствующий над местностью. Тщательно проработана шерсть над глазом, она подобна «кустарнику», которым порос «холм». «Кустарник» в плавном, но стремительном движении поднимается от левого подножия «холма» вверх по склону. С надбровным «холмом» резко контрастирует темный «овраг» глаза. Зрачок его прикрыт веком с жесткими, упрымыми ресницами. Ресницы эти подобны ряду деревьев, unevenно торчащих по краю оврага. Их жесткость подчеркнута благодаря контрасту с мягкими, свободно ниспадающими волосами гривы.

Завадские, как Страукас и Кальвялис, как многие литовцы, снимал дюны на Балтийском побережье. У Кальвялиса и Страукаса в снимках дюн иногда встречается композиция: песчаный склон, посреди которого непокорно и вызывающе торчит кустик травы. Лошадиная ресница у Завадскиса - аналог и родной брат такого кустика. По аналогии участок лошадиной головы осознается зрителем не как «фрагмент» животного, но как модель подспудной жизни, совершающейся в природе, - и в растительном и в животном мире.

Крупный план представляет часть как целое, утверждал Эйзенштейн. Предмет во «фрагменте» дается еще более дробными частями, чем в нормальном крупном плане, где фиксируется, скажем, вся голова человека или вся вещь. Вместе с тем иногда при фрагментировании происходит подмена целого. Деталь лошадиной головы у Завадскиса отсылает мысль зрителя не ко «всей» лошади, но ко «всему» природному миру, в котором действуют разнообразные, внутренние силы. Под их давлением вздымаются холмы, образуются впадины, - как в реальном пейзаже, так и в том, воображаемом, который зафиксирован камерой Завадскиса.

Поскольку часть столь значима в искусстве, Арнхейм задался вопросом: что такое часть? Согласно Арнхейму, предмет можно членить механически, так, как разнимают, например, при перевозке большую по размерам скульптуру. Получившиеся части-блоки не имеют самостоятельного художественного значения, но из них впоследствии складывается осмысленное целое - статуя. Отдельные блоки, возникающие в результате механического членения, Арнхейм называет секциями. От них отличаются «истинные части», поскольку «по самой своей природе ... (они) ... обладают определенной долей самостоятельности. Чем больше степень самостоятельности этой части, тем больше вероятность внесения характерного свойства данной части в контекст всеобщего целого»⁶⁸. Самостоятельна же «истинная часть» у Арнхейма именно благодаря своей осмысленности и выразительности.

Сюжетом снимка В. Костюка «Ретро» (80) стало, в сущности, превращение «секции» в «истинную часть». С точки зрения инженера, капот машины, зафиксированный Костюком, не столь значителен, как, например, мотор, шасси или коробка передач. В данном случае фотограф отсекает рамкой кадра одну из второстепенных частей автомобиля.

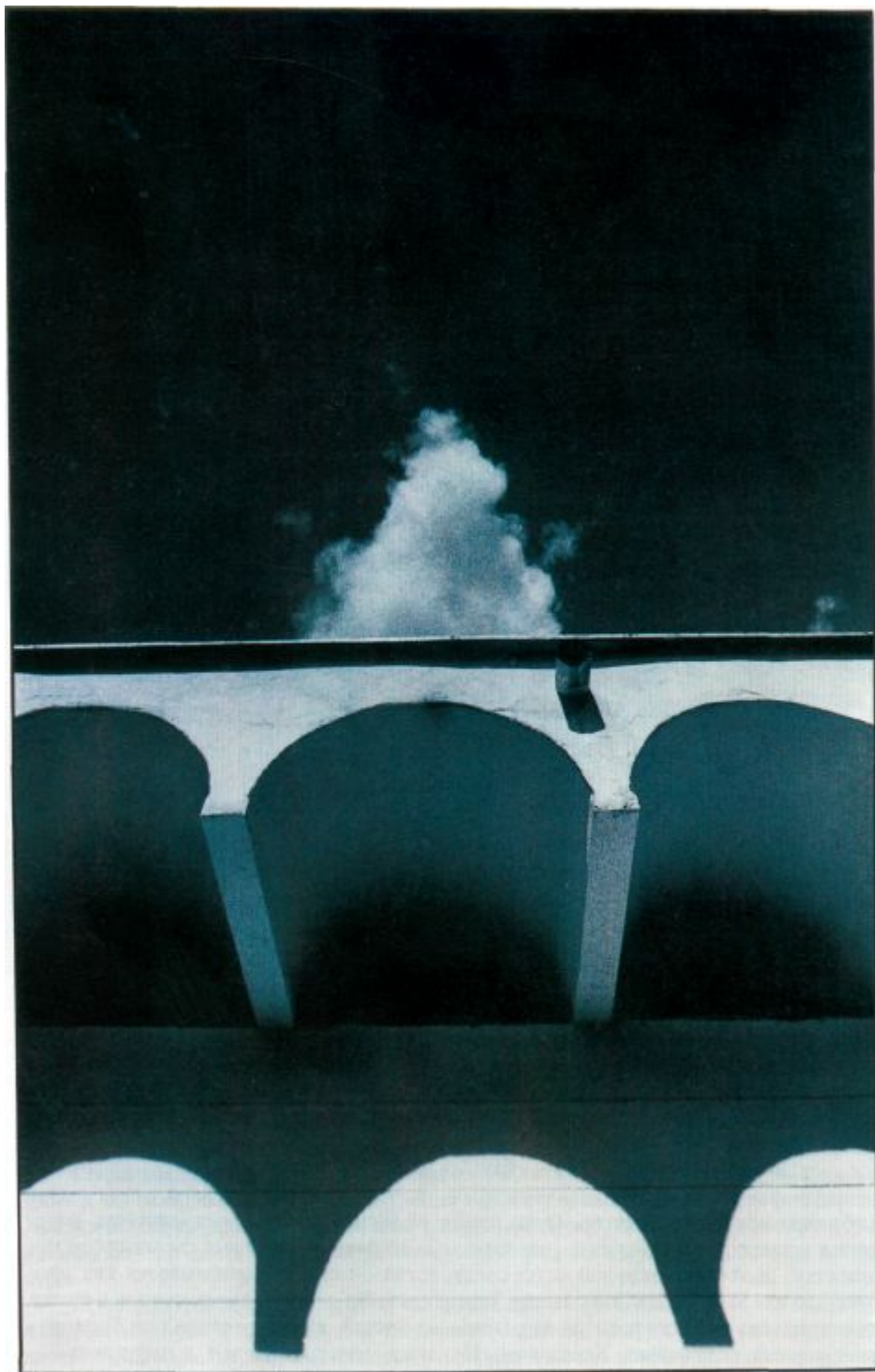
Пространство кадра выстроено не одним предметом, как у Завадскиса, но двумя - капотом машины и фрагментом старинного здания. Силуэт запечатленной «секции» автомобиля образован прямой линией, которая в конце концов плавно закругляется. В



капоте есть прорезь, заполненная вертикальными перегородками. Эти перегородки находят отзвук в вертикалях здания, так же как контур капота - в горизонтальных выступах фасада. Даже изгиб капота гармонирует с одной из арок. Благодаря этим отзвукам и перекличкам капот ощущается не как «секция» автомобиля, но как «истинная часть» ушедшего в прошлое предметного мира, который напоминает о себе старинным кирпичным зданием.

77

Изображенное пространство. Отношения «фрагментов» с пространством, которое видится в кадре и образует кадр, разнородны. Во-первых, «фрагмент» способен почти полностью вытеснить окружающую среду, тогда он сам воспринимается как пространство, что мы и наблюдали в снимке Завадскиса. Во-вторых, заключенное в рамку кадра пространство иногда строится из отдельных частей, как из отсеков или блоков - подобный случай реализован Костюком. Наконец, имеется третья возможность -

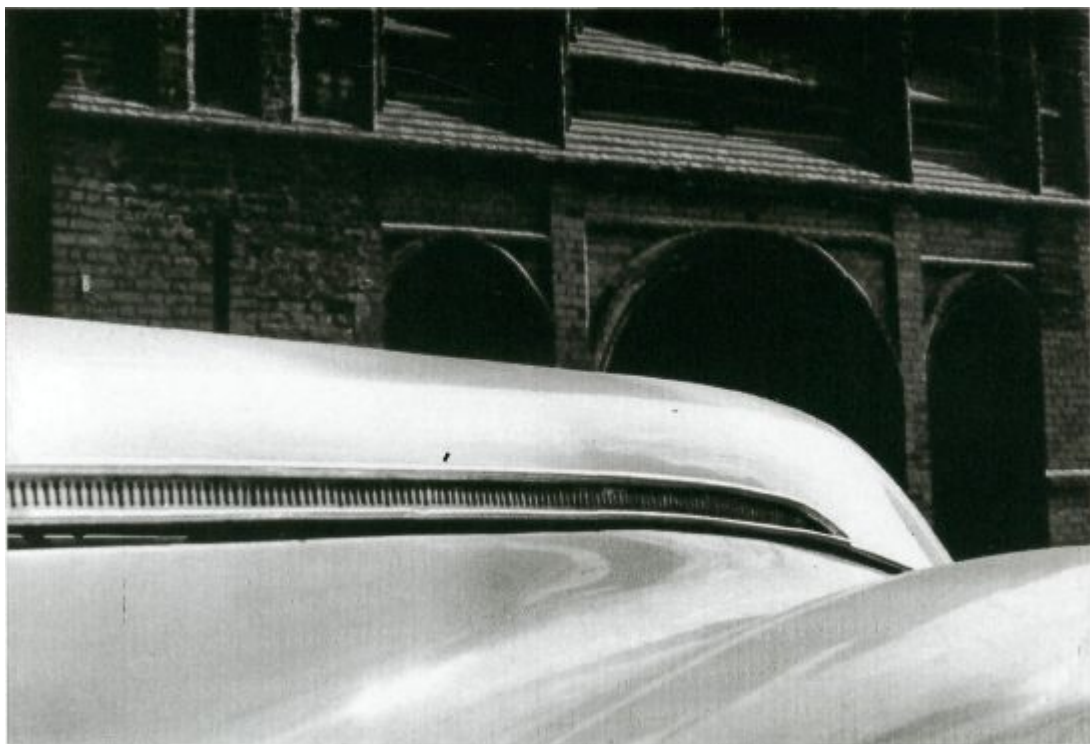




«фрагмент» определенным образом характеризует видимое пространство, задает ему строй.

В плане пространственном работа П. Штехи «Перед светофором» (81) аналогична снимку Костюка, где фрагменты двух объектов создали «старое, архаическое» (в смысловом отношении) пространство. У Штехи оно предстает как нагромождение предметов. Плоскости окон трамвая и легкового автомобиля, стойки и перегородки сложно членят пространство. Телеобъектив, использованный фотографом, «сплющивает» его, придвигая трамвай и машину друг к другу, так что плоскости с их вертикалями и горизонталями словно наползают, надвигаются одна на другую. Плоскости не только членят пространство, но и фрагментируют фигуры людей - в автомобиле видны только торс и руки шофера, голова его заслонена крышей; пассажиры трамвая «срезаны» по грудь рамой окна.

Раздробленное плоскостями пространство вызывает ощущение тесноты, скученности, в которой человек уже не главное действующее лицо, не хозяин, но одна из «деталей», составных частей уличной стихии.



80

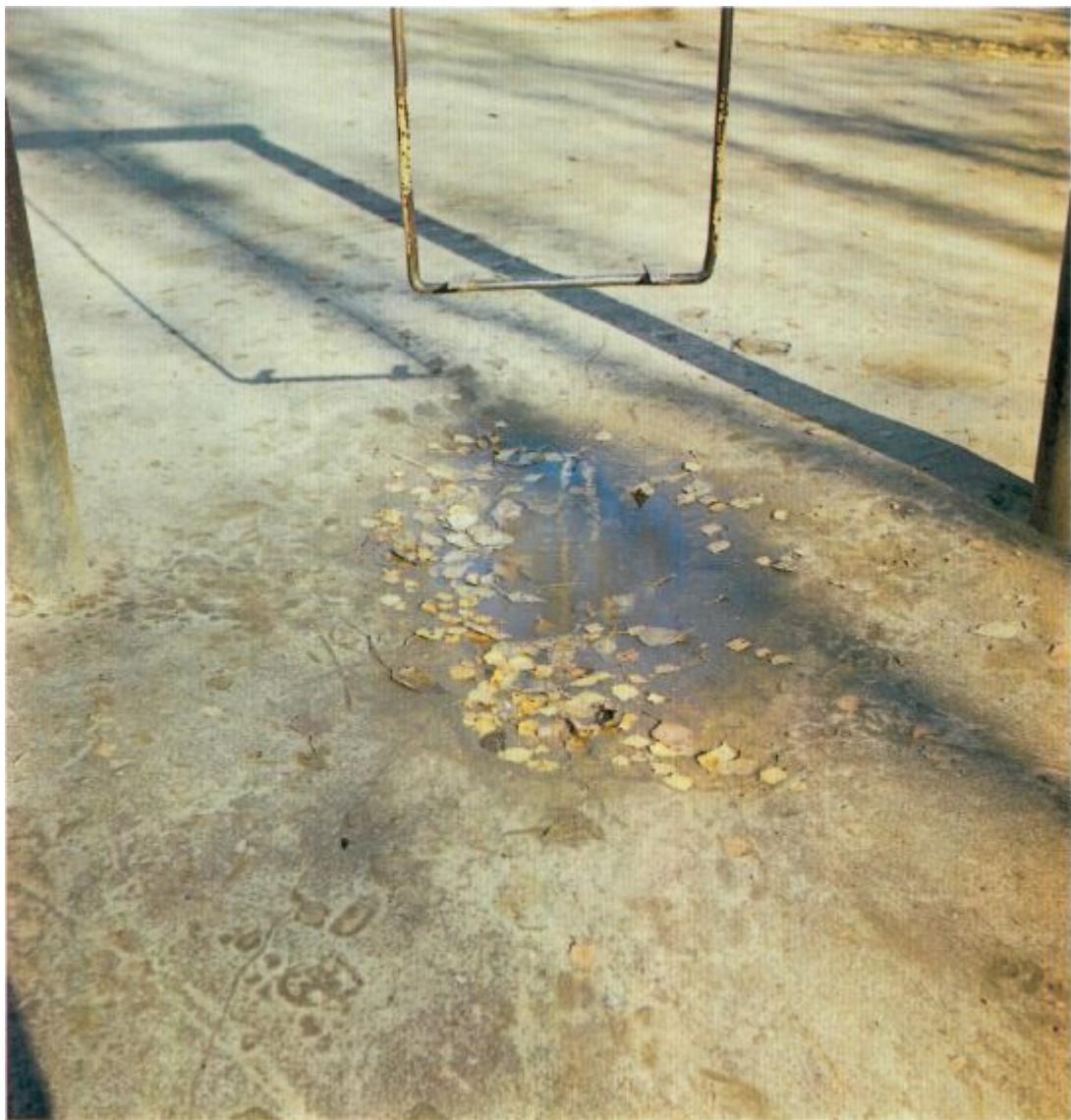
Прямо противоположный эффект, благодаря фрагментированию, достигается А. Слюсаревым в «Тенях» (82). Четкий, геометрически правильный рисунок качелей и еле видимая стойка отбрасывают столь же прямолинейную тень. Она устремлена в глубь кадра - оттого и пространство кажется глубоким, «текущим» вдаль. Тень дает ему перспективу, протяженность. Стремление пространства вглубь тормозится лужицей в центре кадра. Общий серо-зеленый с голубоватым отливом колорит почвы как бы сгущается и концентрируется в лужице. «Венок» из желтых листьев вокруг нее тоже воспринимается как стягивание, концентрация желтых рефлексов, особенно ощутимых по краям кадра.

Рассмотрим теперь иную связь «фрагмента» с пространством - ту, когда «фрагмент» экспрессивно его окрашивает. Согласно Фаворскому, «контур предмета испытывает давление пространства, и контуры фигуры становятся линией, определяющей и характеризующей и вещь и пространство, ее окружающее»⁶⁹. Контур руки на снимке А. Будвитиса «В путь» (79) как раз выражает отмеченное Фаворским явление, поскольку превратился в «определяющую и характеризующую» линию.

Рука дана на фоне светлого окна поезда. За окном размытая, уведенная в нерезкость равнина. Таким предстает пространство, воспринимаемое во время движения. Но поезд не движется - капли дождя на оконном стекле еще не вытянулись струйками в сторону, обратную движению. В эту сторону отклонена лишь рука - так на скорости изгибаются антенны на легковых автомашинах. Рука будто «предчувствует» упругий поток, который ударит в нее, когда поезд тронется. Она словно заранее ощущает давление пространства, которое пассажиру предстоит преодолеть.

Более сложно характеризует пространство фигура на снимке А. Шешкуса «Женщина» (84). Фотограф как бы полемизирует с канонами станкового фотографического портрета - отсекает рамкой кадра то, что всегда почиталось и почитается главным в





82

портрете: лицо модели. Для портретистов оно - «зеркало души», выразитель внутреннего мира; Шешкус делает таким зеркалом корпус женщины. Фигура ее кажется плотной, массивной и будто приземленной, твердо стоящей на полу. Эту массивность подчеркивают тяжелые складки юбки, широко расставленные ноги. Несмотря на плотность, приземленность, женщина на снимке гармонична: фотограф характеризует свою модель одной из самых совершенных линий - S-образной.

Женщина чуть изогнулась; вертикаль, отделяющая светлую штору от темной стены немного скошена, будто наклонилась под действием женского тела. Изгиб фигуры, плотной, крепкой, и наклон вертикали прочитываются в снимке как результат давления пространства, которое кажется действительно весомым, точно ему передалась плотность и устойчивость самой фигуры.



Изобразительная плоскость. На снимках Будвитиса и Шешкуса «деталь» не представляет от всей фигуры. Глядя на снимок Будвитиса, зритель не достраивает по фрагменту всю фигуру - фотограф такую достройку не предлагает хотя бы потому, что не характеризует руку (трудно понять, мужская она или женская). Рука здесь - не часть фигуры, но зеркало окружающей среды, как бы точка, где сфокусировалась вся сила пространства, которое вот-вот придет в движение.

Тем самым у Будвитиса (равным образом и у Шешкуса) словно происходит переключение с одной целостности на другую. Фрагмент воспринимается вне связи с фигурой, он повествует о пространстве, в которое включен, поскольку свойства пространства отразились в детали и в ней сфокусировались.

Такая замена целостности ощутима в работе П. Ланговица «Скамья» (83). Отсеченная рамкой часть скамьи стремительно вторгается в пространство кадра. Эта стремительность свидетельствует не столько о самом предмете, сколько о пространстве, сопротивление которого скамья преодолевает. Пространство уплощено - даль закрыта стеной кустарника с пышной листвой; буйная растительность воспринимается как выражение вязкости, плотности пространства, оказывающего сопротивление «агрессивному» предмету.

Сюжет о противоборстве предмета и среды выстроен в работе Ланговица благодаря продуманной точке съемки. При фотографировании она (как и ракурс) предопределяет, какой «отрывок» реальности попадет в кадр. Иными словами, точкой съемки детерминируется то, как накладывается изобразительная плоскость на фиксируемые объекты.

В жанре «фрагмента» функции изобразительной плоскости максимально возрастают. Во-первых, она становится инструментом фрагментирования - ее наложением отсекаются истинные, значимые части предмета, как это сделано в снимке Костюка. Во-вторых, сама изобразительная плоскость является силовым полем, о чем уже говорилось выше; фотографии активно используют силы этого поля, заставляя их содействовать или противодействовать «внутренним силам» изображаемой вещи.

Стремительность и напор скамьи у Ланговица объясняются ее положением на изобразительной плоскости, и не свойственны самому объекту как таковому. Из-за правого края кадра скамья «появляется» внезапно, неожиданно. Миновав геометрический центр снимка, то есть самую спокойную его точку, скамья «устремляется» дальше - в левый нижний угол. Не остановившееся, не замершее в зоне покоя движение предмета заставляет ощутить силу напора, в нем заключенную. Ощущения эти созданы силовым полем изобразительной плоскости.

Аналогичный предмет у Слюсарева (снимок «Осень» (85) свидетельствует отнюдь не о силе пространства, но о его покое, умиротворенности. Общий фон снимка - мозаика размытых по очертаниям желтых и зеленых листьев - противостоит холодному, серо-голубому фрагменту скамьи с темно-синим пятном на доске сиденья. Фон своей теплотой как бы снижает агрессивность «пришельца» и, в конце концов, гасит его динамику.

В изображенное пространство скамья вторгается снизу - вся его толща будто давит на предмет. Поскольку вещь противостоит этому давлению, то должна ощущаться сильной, исполненной энергии. Однако фотограф сознательно уменьшает «силу» предмета. Темно-синее пятно на сиденье кажется тяжелым, тормозящим движение скамьи вверх. Лежащая на пятне веточка, напоминающая легкий желтый штрих, заставляет интенсивнее звучать синеву пятна, что еще больше подчеркивает его тяжесть, весомость. В целом, фрагмент скамьи кажется тут более спокойным, чем на снимке Ланговица.

Столь же велика роль изобразительной плоскости и в снимке П. Киселева «Фонарь» (86). Вертикальный формат кадра побуждает пространство струиться вверх. Движение это словно сосредоточено, сконцентрировано в главном светильнике. Возникая



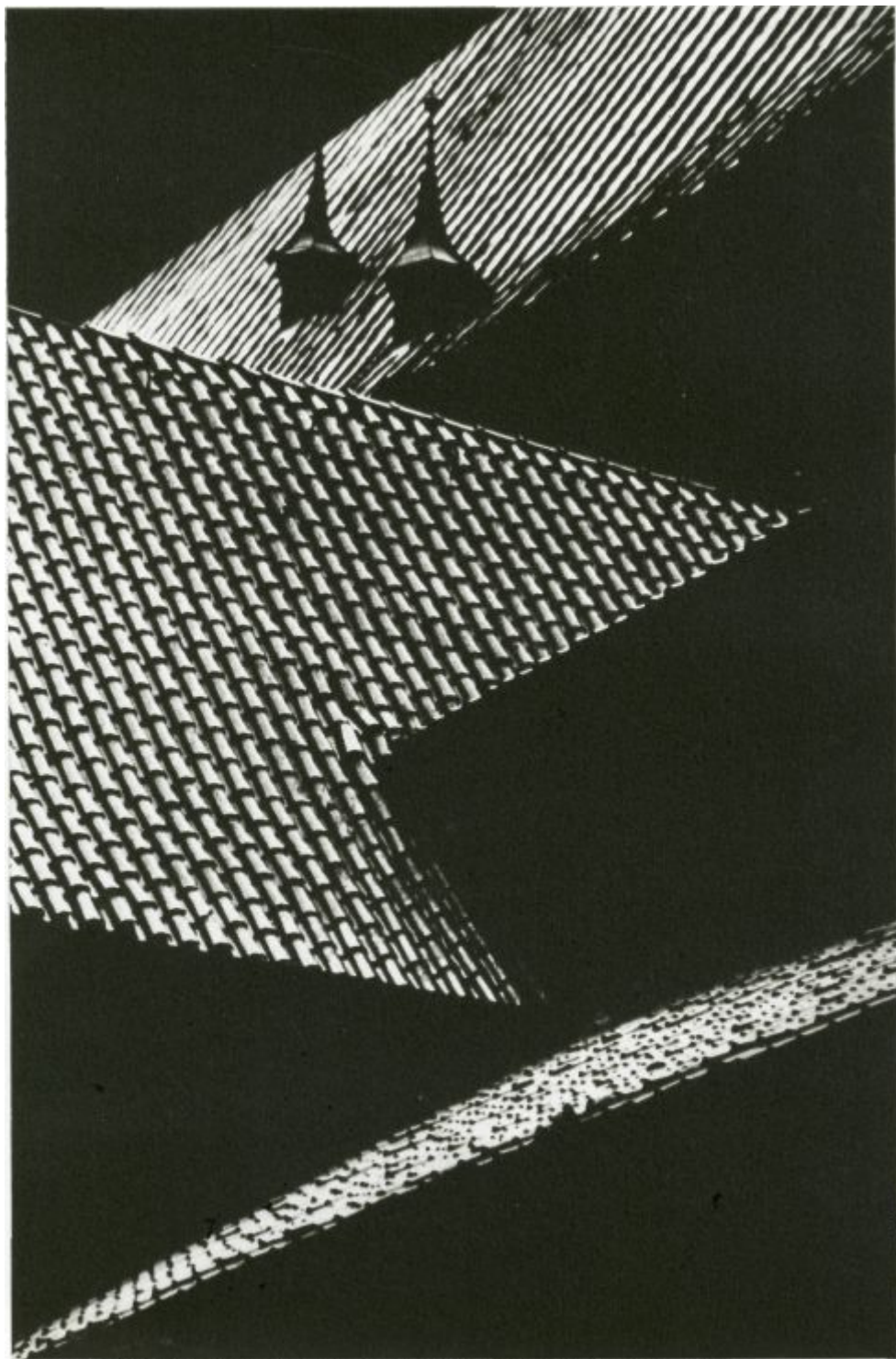


85

из-за нижнего края плоскости, он неудержимо устремляется ввысь. Его «ход» кажется настолько активным, что клубящиеся над ним тучи воспринимаются как продолжение этого порыва. Тем самым облака осознаются как дым, поднимающийся от светильника, а сам фонарь кажется факелом, который светит людям в ночи.

Ритм. «Фрагмент» фокусирует в себе целое - природный мир, окружающую среду; но также оказывается частью другого целого - самого снимка как художественного произведения. Чешский филолог Я. Мукаржовский на примере литературных текстов показал, что целостность их можно понимать трояко. Во-первых, в литературном произведении целое выступает как композиция, то есть как закономерное и свя-





занное расположение блоков материала. То, что Мукаржовский называет композицией, в теории изобразительных искусств именовалось конструкцией и означало распределение фигур, антуража, предметов фона на изобразительной плоскости. Композиционные блоки, подчеркивал Мукаржовский, явственно различимы; внутри произведения они следуют друг за другом в строгом порядке; ни один блок не может быть исключен из последовательности - иначе в композиции возникнет дыра, зияние. Излишне говорить, что конструктивная часть не равнозначна целому и не заменяет его собой.

Вторым аспектом целостности, согласно Мукаржовскому, является контекст. Каждый составной элемент, даже самый мельчайший, пребывает в окружении других элементов. Своей совокупностью они влияют на единичный компонент в плане смысловом - заставляют выражать необходимое целостности содержание. Тем самым окружение становится контекстом для единичного компонента, который не способен заменять собой целое, но способен накапливать в себе воздействия со стороны целого как совокупности элементов.

Каждая часть произведения находится на своем месте в композиции; все части связаны между собой определенными соотношениями - оказываются созвучны или контрастируют друг с другом. Систему таких соотношений Мукаржовский считает третьим видом целостности и называет структурой⁷⁰.

Ритм - один из важнейших факторов создания структуры в изобразительных искусствах. Объекты, из которых конструируется композиция, соотносятся между собой ритмикой своих линий и тональностей. Во «фрагментных» снимках, где берутся не целые объекты, но «детали», ритмика, им присущая, зачастую выступает на первый план, становится особенно явственной.

В «Крышах» (87) О. Бурбовского - три светлые плоскости; между собой они различаются по характеру черепичной «штриховки». Края первой и третьей плоскостей почти параллельны друг другу. Срединная плоскость своей направленностью противоречит двум остальным. Вместе с тем она заканчивается вырезом - как бы раздваивается на конце. Одна из линий выреза параллельна двум другим плоскостям, им же параллельны линии черных форм, вторгающихся между светлыми. Следовательно, все плоскости, и черные и светлые, ритмически связаны между собой диагональными линиями, идущими слева снизу направо вверх. Именно фрагментирование, четко выделившее относительно небольшие секции крыл, позволило выявить их ритмическую связь.

Иная по характеру, радиальная, ритмика создана в работе В. Ершова «Дерево» (89). Крона дерева словно разбегается прямыми, правильными лучами из центра к периферии кадра. Рисовальщики так изображают иногда солнце (с лучами, аналогично разбегающимися во все стороны) или взрыв. Крона со своими радиальными линиями уподобляется тем самым солнцу или может быть прочитана как взрыв жизни. Ствол дерева напряженно изогнут, ветви на верхушке нервно изламываются под всевозможными углами. По изгибу ствола и изломам ветвей отчетливо ощущаются невероятные усилия, которые потребовались от дерева, чтобы донести крону к солнцу, чтобы состоялся взрыв жизни.

Сложная система соотношений выстроена П. Ланговицем благодаря фрагментированию в работе «Картинка осеннего пляжа» (88). Фотограф оставил в кадре только часть перекрытия и балюстрады летнего павильона на морском берегу. Между крышей и перилами виднеются берег и слегка волнующееся море. Как раз фрагментарность изображенного направляет внимание зрителя на ритмику плоскостей и на перекличку их линий. Горизонталы перил перекликаются с линией морского берега, волнистые линии проволочек в стекле балюстрады повторяют рисунок волн, накатывающихся на берег; сходящиеся к центру линии планок, образующих перекрытие, ведут зрительский взгляд от перил к берегу и волнам. Благодаря линиям крыши кажется,





что павильон устремлен к морю, словно хочет с ним соединиться. Однако его движению противостоят черные вертикали перил и окончательно останавливает движение мощная колонна, занявшая середину изобразительной плоскости. Из-за своего положения в кадре колонна кажется крепкой, непоколебимой. Соотношениями колонны, перил и моря Ланговиц выстраивает драматический сюжет о стремлении к единству, гармонии и о противодействии этому стремлению.

Те же тенденции присущи не только этому уголку морского пляжа, но и многим другим местам, по сути, всей реальности. Так что снимок этот посредством сложной системы соотношений, посредством своей структуры перекликается со всей реальностью, как и другие «фрагментарные» снимки. Нередко в них появляется загадочная, дразнящая алогичностью деталь; создается таинственность - необычными световыми бликами и контрастами света и тени, смазанностью контуров и очертаний, призрачными следами совершавшихся движений. Фотограф подчеркивает не столько фактурность и конструкцию предметов, сколько оперирует воплощенной в них ритмикой. Происходит решительный разрыв с концепцией кадра как фрагмента реальности ради воссоздания видений, существующих в авторском воображении. Зафиксированные предметы или их части оказываются компонентами действительности вымышленной, символизирующей собой смутные предощущения и мечтания авторов. Тем самым обостряется метафоричность, иносказательность кадра. Такой подход определяют ныне как «новый визуализм».

Иным авторам свойствен подчеркнутый лаконизм в отборе материала, то есть изобразительный сюжет их снимков включает в себя минимальное количество линий, поверхностей, плоскостей. Максимальная простота изображения компенсируется высоким качеством исполнения. Применительно к таким работам можно говорить о «минималистской фотографии», рожденной современным рациональным и техницизированным мироощущением.

6. МОНТАЖНЫЙ ОБРАЗ

Монтаж - явление как бы незаконное в «чистой» фотографии и ей чуждое; многими - и теоретиками и практиками - монтаж изгоняется из числа светописных жанров. Но все-таки сказать о нем следует, ибо монтаж сопутствует «чистой» фотографии чуть ли не от самого ее рождения, а в последние десятилетия пользовался повышенным вниманием фотографов.

Снимок «чистой» светописы показывает зрителю предметы, которые находятся в определенных взаимоотношениях между собой и со средой, их окружающей. Фотограф композиционно выстраивает свой кадр, то есть создает в нем пространство, созвучное его, авторским представлениям о мире, однако пространство это имеет свой прообраз в действительности, где в момент фиксации существовали запечатленные вещи.

Монтажист в буквальном смысле творит изображаемое пространство. На обычном снимке оно образовано предметами и их соотношениями, увиденными фотографом в реальном мире. В фотомонтаже пространство создается из обрывков, фрагментов реальности, уже найденных и зафиксированных ранее. Иначе говоря, фотомонтаж возникает не из реальности, но из фотографий, и его пространство - в том виде, в каком оно предстает перед зрителем, - не существовало в действительном мире, оно сложено из запечатленных раздельно пространств как из блоков.

По сути своей и природе фотомонтаж - искусство компоновки предварительно запечатленных фрагментов. К нему применимо определение композиции, данное Фаворским: «... стремление к композиционности в искусстве есть стремление целно воспринимать, видеть и изображать разнoprостранственное и разновременное»⁷¹. Время в статичных по своей природе живописных и фотографических изображениях передается через пространственные приметы и признаки, поэтому композицию в определении Фаворского можно понимать как соединение разуoprостранственного.

Фотомонтаж возник отчасти в результате нетерпения фотографов, не могущих найти в реальности желаемые взаимосвязи разнoprостранственных объектов. Фиксируя в разных пространствах отдельные фрагменты, авторы соединяли их в одно изображение, руководствуясь двумя принципиально противоположными установками. В соответствии с одной они пытались уподобить сотворенное пространство реальному - стремились, чтобы монтаж выглядел как обычный снимок. В этом случае рождался так называемый иллюзионный монтаж - вызывающий у зрителя иллюзию непосредственно запечатленной фотоаппаратом действительности.

Другая установка вела к неиллюзионному, не подражающему реальности монтажу. Авторы таких работ сознательно подчеркивали разнoprостранственность объектов, составляющих композицию, - намеренно соединяли на изобразительной плоскости то, что в действительном мире, как правило, не соединяется.

Иллюзионный монтаж. Этот вид фотомонтажа родился еще в середине прошлого века. Одним из первых к нему обратился французский фотохудожник Ле Грей, популярный у современников морскими пейзажами. Монтаж понадобился ему, чтобы обойти трудности, связанные с неразвитостью фототехники и несовершенством фотоматериалов, не позволявших снимать небо и море при одной экспозиции. Ле Грей очередно фотографировал то и другое с одной точки и монтировал изображения при печати.

Английский фотограф О. Рейландер, работавший в то же время, что и Ле Грей, при съемке групповых портретов часто сталкивался с тем, что кто-то из снимавшихся, шевельнувшись, выходил смазанным. Рейландер начал дублировать съемку и нерезкие фигуры заменять четкими, с другого негатива. При этом фотохудожник использовал так называемый клеевой монтаж: размещал на изобразительной плоскости вырезан-





ные из разных снимков фигуры, склеивал их, тщательно ретушировал стыки и полученный оригинал переснимал.

Соотечественник Рейландера Г. Робинсон разработал технику проекционного монтажа: изображение печаталось с нескольких негативов при помощи набора масок. Робинсон достиг такой искусности, что даже специалисты с трудом отличали его монтажи от «чистых» снимков. Свою практику он обосновывал теоретически, в книгах, где утверждал, что монтажный метод, «приглушая все обыденное и уродливое» и позволяя подчеркнуть существенное, ведет к гармоничности композиции, которая «дает художнику способность выражаться понятно, помогает мыслить и ясно передавать свои мысли другим»⁷².

Рейландер и Робинсон добивались иллюзии того, что пространство в их кадрах зафиксировано камерой, а не сотворено; иллюзия же достигалась тщательным воспроизведением перспективы и пластики, присущих обычному снимку. Робинсон, например, впечатывая облака, старался вводить их в реальное пространство пейзажа или бытовой сценки на пленэре так, чтобы зритель не приметил вмешательство автора в изображение. Ради этого он разработал целый свод правил. «Чужое» небо должно освещаться так же, как и детали пейзажа, над которым оно окажется; исходный пейзаж и небо-заготовку нужно фотографировать в одно и то же время года, и, если облака сняты в зените, их нельзя помещать у горизонта. Правила иллюзионного монтажа, сформулированные Робинсоном, не утратили значения по сей день, как и его предупреждение: «Не следует забывать, что, если комбинированное печатание предоставляет фотографу большую свободу, оно в то же время дает возможность и для злоупотреблений»⁷³.

Со времен Рейландера и Робинсона мало что изменилось в технике монтажа; правда, новые материалы и лабораторная техника обогатили возможности монтажистов и упростили их работу. Изобретение фотоувеличителей, например, позволило усовершенствовать метод проекционного монтажа, поскольку одновременная проекция с нескольких установок упрощала оперирование с масштабами предметов и пространственными их соотношениями непосредственно в процессе печатания.

Новшества не отменили, однако, ни клеевой, ни проекционный монтаж - по-прежнему авторы широко ими пользуются, по-прежнему многие из них стремятся вызвать иллюзию непосредственной фиксации. «Дождливый день» (90) А. Супруна кажется подсмотренной на улице жанровой сценкой: спасаясь от внезапного ливня, прохожие густой, плотной толпой хлынули в подземный переход. По атрибутам прохожих - зонтикам - фотограф передает целое: мощный порыв толпы, неудержимо стекающей вниз, как дождевой поток.

Смонтированность композиции осознается лишь благодаря пристальному разглядыванию. Тогда замечаешь, что рисунок узора на некоторых зонтиках повторяется. Конечно, одинаковые зонтики могут быть и у разных прохожих, но почему у них разная освещенность? Фотограф оставил в работе и другие признаки смонтированности - хотя бы тот, что переход начинается на проезжей части улицы, по такому переходу могли бы двигаться разве что машины. Кроме того, сама улица пустынна. Куда девались прохожие? Или почему они все столпились в одном месте, как в кинематографической массовке? Правая и левая стенки перехода, правый и левый ряды домов несимметричны по перспективным сокращениям. Если бы улица снималась одной экспозицией, то правый и левый ряды зданий уходили бы вдаль под одинаковыми углами, несмотря на «косину» горизонта, также и освещение не «прыгало» бы на зонтиках - свет не падал бы на их влажную ткань то справа, то слева. Автор, стремясь создать образ потока, в который слились зонты-капли, будто забыл наказа Робинсона, настаивавшего на правдоподобию и разработавшего для этого специальные правила фиксации фрагментов-заготовок.

Аналогичный упрек можно адресовать и С. Павленко. Кажется, что его работа «Городской мотив» (91) тоже возникла в результате непосредственной фиксации, как

будто мотив снимался широкоугольной оптикой, поэтому столь резко перспективные сокращения. Однако архитектурный пейзаж производит несколько странное впечатление, по-видимому, из-за необычного освещения.

Пространство кадра у Павленко формируют заслоны предметов. Автомобиль, выдвинутый вперед, и две машины по бокам закрывают низ многоэтажного здания. Изогнутая форма автомобильного радиатора находит отклик в выпуклостях передних стекол и цилиндрическом изгибе фасада. Поверхности эти образуют три пространственных плана, следующих друг за другом в глубину. Металлические перегородки радиатора ритмически перекликаются с высвеченными вертикальными деталями здания. Кроме того, фары автомашины вместе со светилом в небе образуют устойчивую композиционную фигуру - треугольник, что также связывает, соотносит объекты между собой. Назвать светило солнцем, наверное, нельзя, однако это и не луна, скорее всего, на манер других монтажистов, автор дает условный источник света.

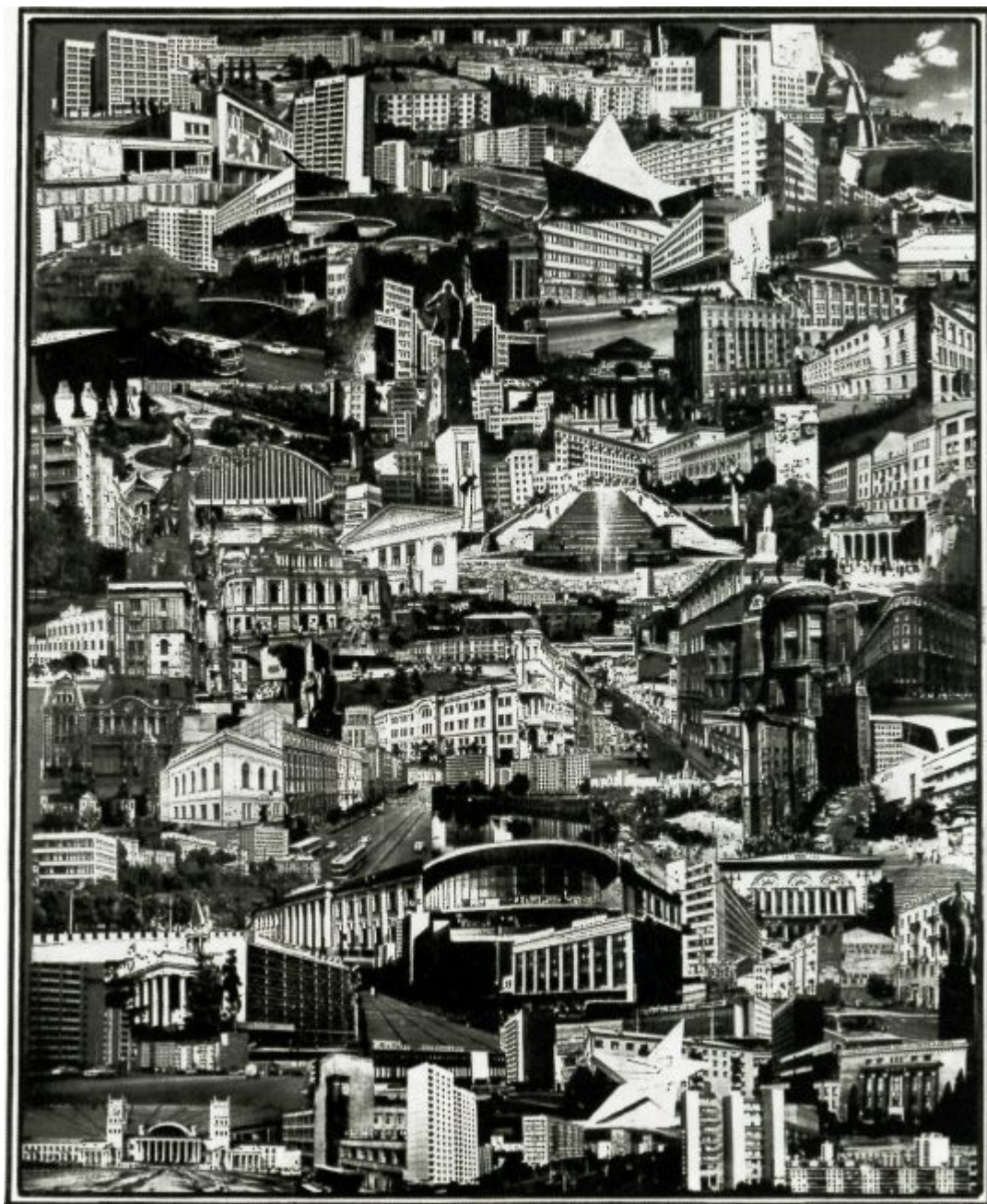
Выстраивая пространство, Павленко учел перспективные изменения масштабов и связи между предметами, но не привел к единству их освещенность: по отношению к машинам источник света, как подсказывает зрительный опыт, расположен как будто верно, здание же освещено иначе. Поэтому, сопоставляя условное солнце с автомобилями, мы зрительно относим его в глубину пространства, а когда переводим взгляд на фасад, то мысленно перемещаем источник света ближе к изобразительной плоскости, но тогда он выходит за пределы кадра. Таким образом, и в данном случае правила Робинсона оказались нарушенными.

Неиллюзионный монтаж. Его истоки тоже следует искать у Рейландера. Репродуцируемая во всех историях фотографии работа мастера «Два пути жизни» сложена из тридцати самостоятельных фрагментов. Рейландер отнюдь не стремился этой картиной вызвать иллюзию непосредственной фиксации.

Пространство в «Двух путях жизни» сотворено так же, как и в живописном групповом портрете Д. Хилла - современника Рейландера. Для своей картины Хилл вместе с помощником Р. Адамсоном снимал портреты участников первого генерального съезда Свободной церкви Шотландии. Благодаря этим фотографическим этюдам к многофигурному портрету Хилл стал классиком мировой фотографии. Саму же картину Эйзенштейн в исследовании, которое уже упоминалось, назвал ужасной. Экспрессивность фотографий Хилла виделась Эйзенштейну в том, что «при всей самостоятельной пластической законченности каждого портрета в себе, в нем вместе с тем очень отчетливо звучит еще мотив того, что каждый из этих портретов задуман как часть некоего ансамбля», а запечатленные фигуры кажутся «связанными с кем-то и чем-то расположенным «за кадром». Фотографии Хилла, по Эйзенштейну, содержат то, «чем силен подлинный „крупный план" - никогда не являющийся чем-то в себе изолированным, но всегда вызывающий к некоему „образу целого", где сам он является деталью, частью»⁷⁴. Когда же запечатленное в снимках Хилл перенес на холст, «образ целого» не возник, не сложился - каждое изображение как бы существовало в своем замкнутом пространстве.

Картина Хилла выполнена кистью, однако по своим композиционным принципам она представляет собой модель не подражающего реальности, неиллюзионного монтажа с дробящимся, распадающимся пространством. Современные монтажисты даже подчеркивают порой эту нецельность, дробность пространства.

Например, в композиции «Мой город» (92) харьковчанин Г. Дрюков дал в одном изображении все именитые городские здания и части прилегающих к ним улиц, так что достопримечательностей хватило бы на целый путеводитель. Ни в одном фрагменте нет неба, но в каждом ощутима пространственная глубина за счет линейной перспективы. В целом же композиция лишена глубины, она, скорее, плоскостна. Един-



ство ее создается чисто пластически, доминирующим дробным ритмом кадров, а также системой светлых и темных пятен, играющих роль тональных акцентов. Акценты эти организуют движение зрительского взгляда от фрагмента к фрагменту при общем перемещении снизу вверх. Направление взгляду задается перспективами отдельных сюжетов и крохотным кусочком неба в правом углу, так что по мере рассма-

тривания кажется, будто перед нами - фантастический город, удерживающийся на крутом склоне и сбегающий вниз ритмическими уступами.

Если и можно говорить о цельности применительно к работе Дрюкова, то лишь о цельности орнаментальной, воспринимаемой глазом, но не о цельности пространственной и смысловой, ибо тут каждый фрагментик словно посажен в заранее отведенную ему ячейку орнамента.

Современный монтажист, как видим, стремится соединить фрагменты если не на уровне композиции, то на уровне конструкции; в 20-е же годы, в «золотой век» фотомонтажа, разъединенность деталей, их семантическая отчужденность друг от друга нередко намеренно и сознательно подчеркивалась. Разнопространственные объекты причудливо и, казалось, алогично и непоследовательно соединялись в динамичные композиции, но в этом была своя логика. Недаром один из участников тогдашних дискуссий о фотомонтаже сказал: «Фотомонтаж был создан благодаря тому социальному сдвигу, который произошел со времен империалистической войны ...»⁷⁵. Фотомонтаж 20-х годов будто схватывал, запечатлевал само состояние сдвига и взрыва, который взметнул, перемешал все пласты действительности, так что из обломков их стали возникать неожиданные и невероятные мозаики.

Тогда же, в 20-е годы, родилась и получила затем широкое хождение идея о близости фото- и киномонтажа: они близки - мыслилось тогда, - хотя фотомонтаж демонстрирует обрывки реальности одновременно, на одном листе, монтаж кинематографический - в ряду сменяющих друг друга картин. Соположение фрагментов разных снимков на изобразительной плоскости не означало, что зритель воспримет их сразу и целно - для восприятия требовалось движение глаза от одной фотодетали к другой. Фаворский, различавший зрительную цельность, когда компоненты изображения осознаются в их смысловом единстве, и двигательную, когда компоненты объединяются движением глаза, считал совершенным примером двигательной цельности фото- и киномонтаж: «... тут мы будем иметь отдельные моменты, соединенные движением, воспринимаемые во времени»⁷⁶. Мысль Фаворского теоретически обосновывала родство фото- и киномонтажа, которое ощущалось благодаря тому, что в обоих случаях реализовалась одна и та же форма цельности.

В фотомонтаже тех лет обнаруживается, однако, и тяготение к другой форме цельности - зрительной. Г. Клуцис, например, утверждал, что фотомонтаж, «организуя ряд формальных элементов - фото, цвет, лозунг, линию, плоскость, - имеет одну целеустремленность - достичь максимальной силы выразительности»⁷⁷. Путь к ней которым художникам виделся не в чисто изобразительном, а смысловом связывании компонентов. Ю. Герчук показывает в статье, посвященной творчеству Эль Лисицкого, как подобная связь реализована в известном фотомонтажном «Автопортрете» (93) художника.

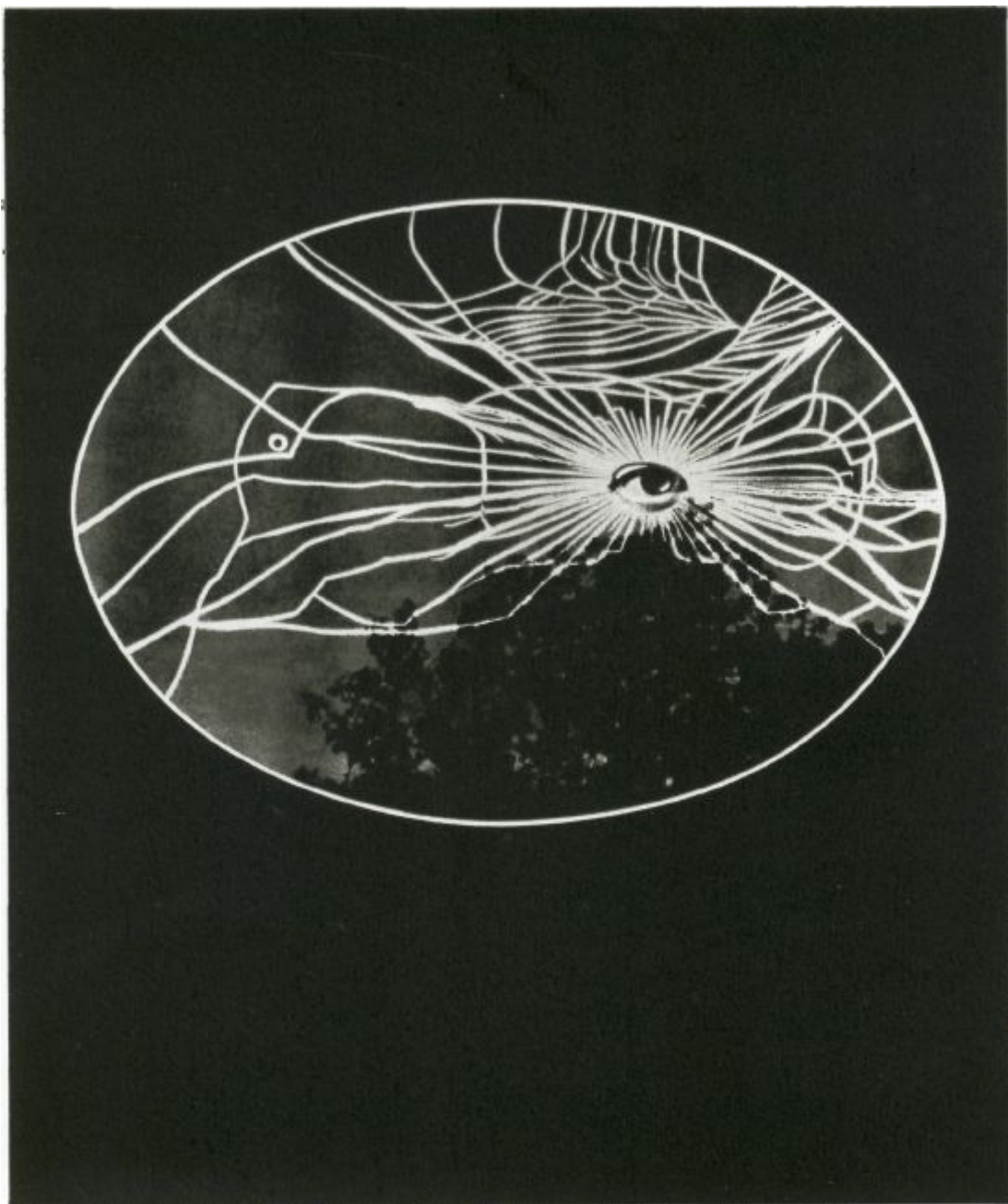
Лисицкий «сфотографировал свою ладонь с циркулем на фоне миллиметровой бумаги. В этой руке, спокойно раскрытой, с лежащим между пальцами инструментом, уже можно предположить известный символический смысл. Но это все-таки прежде всего конкретная живая рука в определенном жесте: фотографически зафиксированный факт. Затем художник печатает с другого негатива поверх этой руки свое лицо, и вот рука перестает быть «просто рукой», а лицо - «просто лицом». Две формы наложились, пересеклись, глаз теперь просвечивает сквозь ладонь, и это придает взгляду какую-то особую пристальность. Между взглядом и жестом установлена неразрывная связь, рука стала «зрячей». Два конкретных изображения слились в метафору, в зримый символ творческой энергии, силы мысли и воли (недаром есть у этого изображения также и другое, обобщающее название - «Конструктор»). И существует этот двойственный и в то же время единый образ уже не в реальном трехмерном пространстве (глубина его погашена, сбита наложением форм), но в строго организованной художником конструктивной плоскости листа»⁷⁸.



Композиция в современном фотомонтаже. В 20-е годы монтажи демонстрировали не какую-то часть реальности, не отдельные грани, но мир в его глобальности и всеобщности. Современные монтажисты в равной мере стремятся к глобальности, общенности, однако добиваются ее иначе.

О стремлении этом свидетельствуют уже названия работ. В. Михайловский, например, озаглавливал свои монтажи философично и широковещательно: «Каким ты будешь, человек?», «Сенсибилизация», «Всеобщее откровение», «Бесконечность», «Вступаая» и т.д. Аналогичны названия работ у Л. Тугалева: «Человеческое мгновение», «Божественная комедия», «Сонеты». Ради сравнения заметим: у А. Адамса в названиях снимков указывался только зафиксированный объект, дата и место фиксации. Под «Всеобщим откровением» или «Божественной комедией» нельзя проставить дату и место съемки – сюжеты кадров разворачиваются везде и нигде.

От имени глобальности и всеобщности у современных монтажистов представляют среда, фон. Нередко среда трактуется ими как неопределенная магла, проникнутая единым драматическим, а то и зловещим настроем. В «Финише» Михайловского (95) настрой этот выражен вспышкой света, в который погружается стремительно



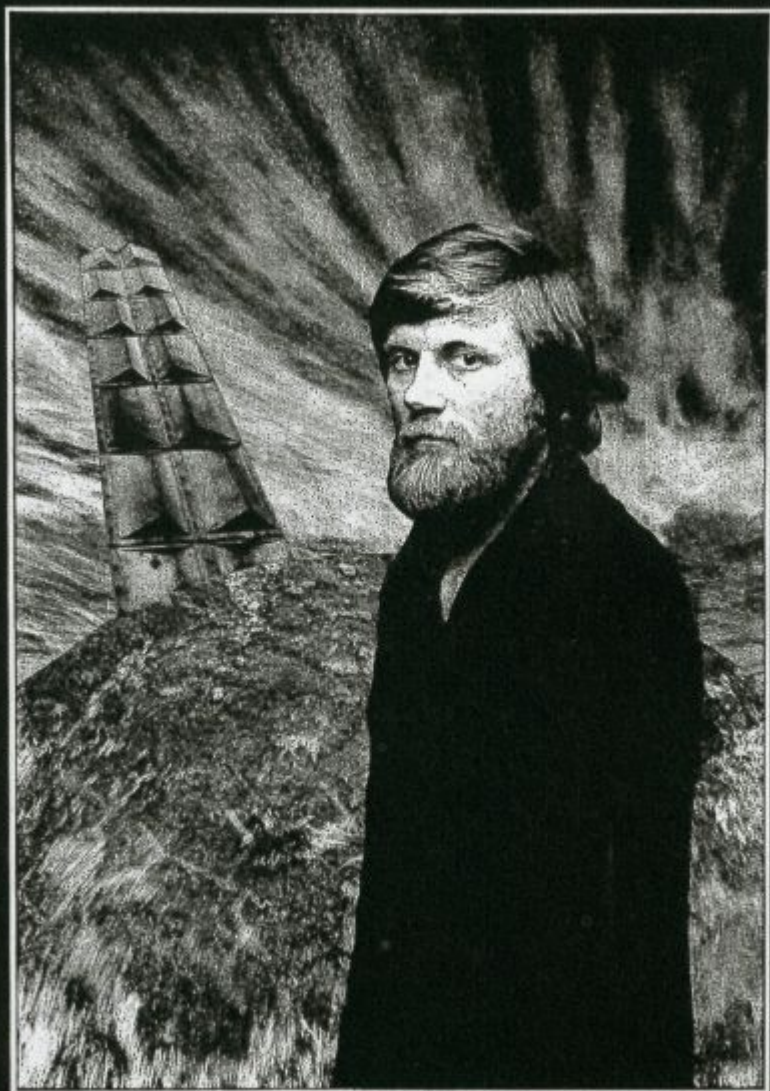
94 движущаяся фигура. Голова человека уже «съедена» светом - фигура окунается во всеобщее горение реальности и поглощается им.

У В. Бутырина видимая в кадре среда олицетворяет не возможность самосжигания, но неизвестность, неизведанность. В работах литовского мастера пространство кадра есть «терра инкогнита» - неведомая земля (так называется цикл его монтажных



работ). В «Посещении-II» (94), входящем в этот цикл, изобразительная плоскость кажется прозрачной, плотной преградой между зрителем и неведомой землей. Преграда покрыта трещинами - будто лопается под напором неизведанного. Воплотившись в таинственный глаз, оно требовательно и с вызовом взирает на тех, кто рассматривает эту фотонovelлу. Кадр Бутырина - и впрямь научно-фантастическая новелла о таинственном и неизведанном, которое в эпоху космических полетов окружает нас все активнее и плотнее.

У Е. Павлова в работе «На берегу» (99) неведомый мир не пробивается к нам с той стороны изображения - он как бы навис над «нашим», легко узнаваемым и понятным пейзажем. И женщины идут по морскому берегу - может быть, шагают в загадочную даль, может быть, просто прогуливаются - то есть действие их можно воспринимать либо символически, либо «жанрово». Вверху «иное» пространство наполнено холодно-ватого-голубыми, ритмически правильными всполохами. Они кажутся разрядами, вспы-

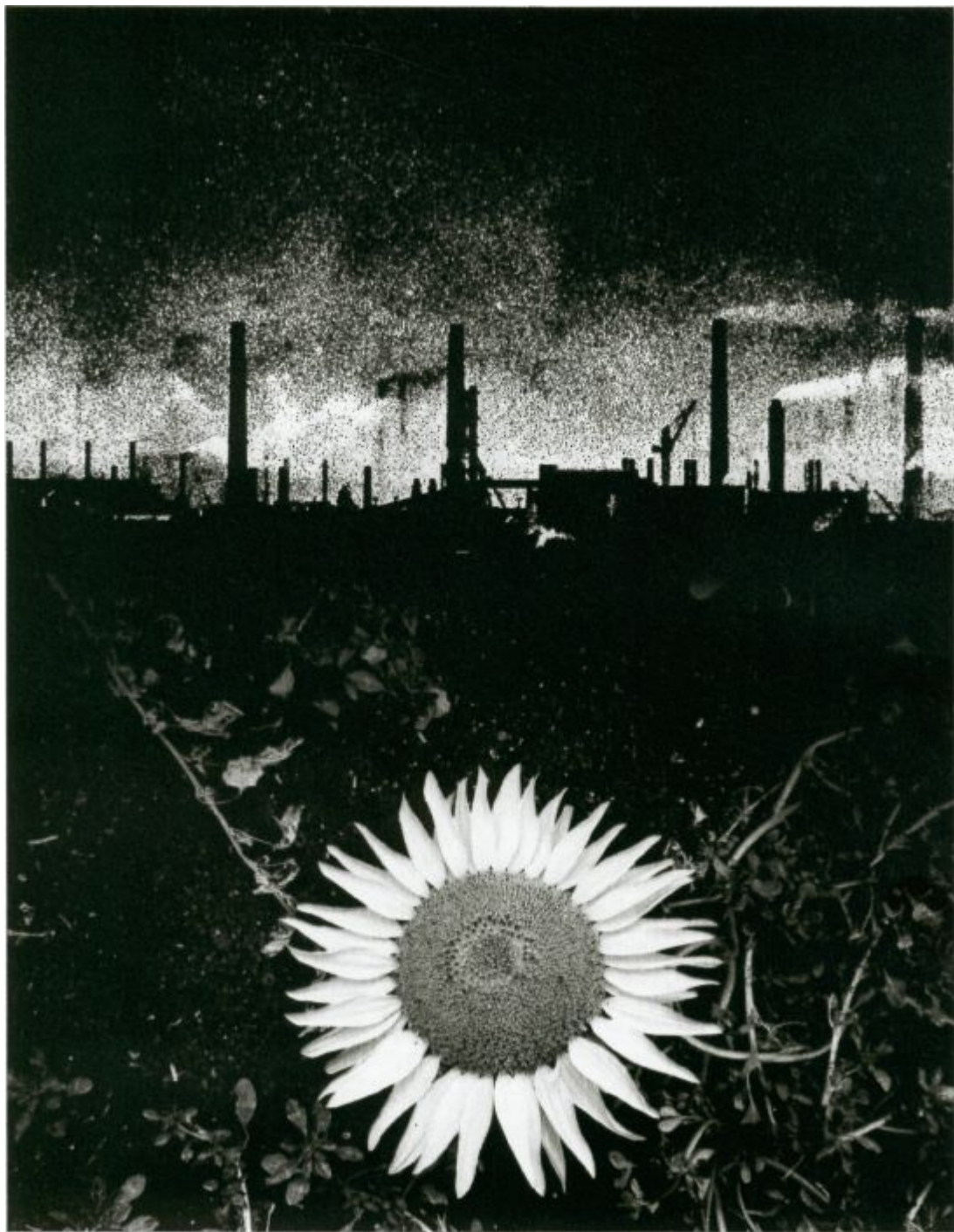




хивающими в некоем искусственном мире, и «пепел» этих разрядов проникает в «нашу» реальность, вихрится за ничего не подозревающими персонажами.

Подобные монтажные кадры создаются путем соединения фрагментов или, говоря иначе, komponуются. Один из наиболее распространенных способов компоновки - столкновение глобального, обобщенного пространства с конкретизированной, единичной фигурой. Скажем, в «Портрете» В. Линкса (96) пространство не столь однородно, как в рассмотренных работах Михайловского или Бутырина, однако и здесь оно не потеряло своей глобальности. Земля за стоящей фигурой вздымается горбом или холмом; по сути, холм этот - весь наш земной шар, несущийся в космосе, олицетворяемом светлыми всполохами. Земной шар и космос соединены геометризированной, механической конструкцией; возможно, конструкция эта воплощает собой порыв человека в космос. Абстрактному, обобщенному пространству противопоставлена вполне конкретная фигура человека. Фигура повернута в три четверти - автор словно уловил движение персонажа от космических далей к зрителю: изображенный человек выступает в роли связующего звена между глобальным пространством и пространством зрительским. Как механическая конструкция соединяет в кадре земной шар с космосом, так и фигура связывает зрителей с обобщенным пространством мироздания.

У Линкса холм прочитывается как земной шар, у другого рижанина, А. Каугерса, все пространство изображения заполнено шаровыми формами (97). Шары занимают первый план; точно такой же шар, но увеличенный, становится фоном, на котором дана фигура девушки. По сути, первый план охарактеризован тут не самими шарами как таковыми, но механической их повторяемостью. Ритмика шаров у Каугерса - будто намек на механизированность индустриального мира, в котором мы пребываем.





99

Большой шар, доминирующий над механическим ритмом маленьких, осознается как их продолжение и обобщение. Он окружен тучами и потому кажется планетой, погруженной в космическое пространство. Девушка воспринимается как воплощение свободной и радостной динамики; ее танцевальное движение - преодоление и отрицание механической ритмики малых форм.

Среда в «Последнем подсолнухе» Н. Рудакова (98) не столь обобщена, как в работе Каугерса, и являет собой промышленный пейзаж, хотя и условный, «стуженный». Он не локализован где-то конкретно; перед нами - вообще промышленный пейзаж времен экологического кризиса. Густой лес труб на дальнем плане и фабричные здания осознаются автором в целом как непосредственный виновник кризиса. Фигурой, противостоящей фону - вертикалям труб и геометрии зданий, - оказывается форма округлая: подсолнух. У Каугерса подобные формы олицетворяли механизированный мир; здесь же округлость символизирует живую природу, естественность, ибо подсолнух заменяет у Рудакова всю природу. Разбегающимися лепестками он подобен светилу, в честь которого назван, и осознан автором как последний проблеск естественной жизни, которую готова затмить машинная, индустриальная цивилизация.

Современные монтажисты желают «говорить» в масштабах глобальных, однако речь их, оперирующая абстракциями, хотя и актуальна по тематике, мало соответствует духу времени в плане композиционном. Композиции, где крупная первоплановая или второплановая фигура сопоставлена с однозначным по своей семантике фоном, чрезвычайно просты и свойственны были ранним стадиям изобразительных искусств.

То же самое относится и к другому композиционному «ходу» современных монтажистов - симметрии. У того же Рудакова в «Сплаве леса» (100) изгиб реки с плывущими бревнами повторен дважды - на левой и на правой половине изобразительной плоскости. Бревна и лес на дальнем плане идеально симметричны, только рваное облако в небе, ассоциирующееся с заревом, пожаром, сбивает симметрию.





Она придает изображению монументальность и статичность. Правда, статичен у Рудакова лишь дальний план - группы бревен и деревьев словно препятствуют движению глаза, заставляя его «снова» из стороны в сторону, чтобы удостовериться в полной симметрии объектов. Статичность фона компенсируется в какой-то мере относительной динамикой первого плана (составляющие его фрагменты «завалены» вниз широкоугольной оптикой). Поскольку изгиб реки повторяется зеркально, то благодаря симметрии возникает образ дыры, провала, в который, как в прожорливую бездну, устремляются природные богатства. Дыра это роднит «Сплав леса» с «Последним подсолнухом» - обе работы тематически связаны и повествуют об экологическом кризисе, то есть о разрушении, исчерпании природы.

Симметричность в работе С. Жвиргдаса (105) из серии «Город» имеет другой смысл. На правой и левой половине кадра изображен один и тот же архитектурный мотив - несколько странного вида здание, острым углом выступающее на зрителя. Между строениями-двойниками уходит вглубь улочка, а на переднем плане видится приподнятая крышка люка с радиальным узором. Крышка воспринимается как ритмический ключ изображения - здания расходятся будто радиальные лучи узора на крышке. Улочка между домами заперта в глубине еще одним домом, он останавливает движение глаза вдаль. Остановка рождает у зрителя потребность иного движения - вправо и влево от улочки и фонаря, занимающего центр кадра. Тут хочется видеть панораму строений, лучами разбегающихся от центра в мерном радиальном ритме, как спицы узора на люке. Однако вертикальный формат композиции прерывает ритмику повторов, не позволяя ей реализоваться. Этим создается конфликт между стремлением изображенного мотива к многократной повторяемости и ограниченностью кадра. Кон-



102 фликт вызывает чувство тесноты, сдавленности, возникающее и при непосредственном знакомстве со старыми городами в Прибалтике. Такое ощущение выстроено пластическими средствами.

Стремление к симметрии - тенденция архаическая, точнее, архаизирующая. Симметрией широко пользовалась предренессансная живопись. После Возрождения живописцы все больше и больше отходили от строгой симметричности, и уже в XVIII веке Дидро пишет: «Симметрия, составляющая неотъемлемую сущность архитектуры, устранена из всякого вида живописи. Симметрия частей тела всегда нарушается здесь разнообразием действий и положений; ее не существует даже в фигуре, обращенной прямо к зрителю с протянутыми руками»⁷⁹. И во времена Дидро и позже строгая симметрия воспринимается как нечто ненатуральное, надуманное. Современными монтажистами симметрия создается искусственно, за лабораторным столом; вместе с тем она же выдает ненатуральность, неестественность композиций, что нынешние авторы несколько сглаживают, когда вводят какой-нибудь асимметричный акцент - такой, как облако у Рудакова или одинокий голубь в работе Жвиргдаса.

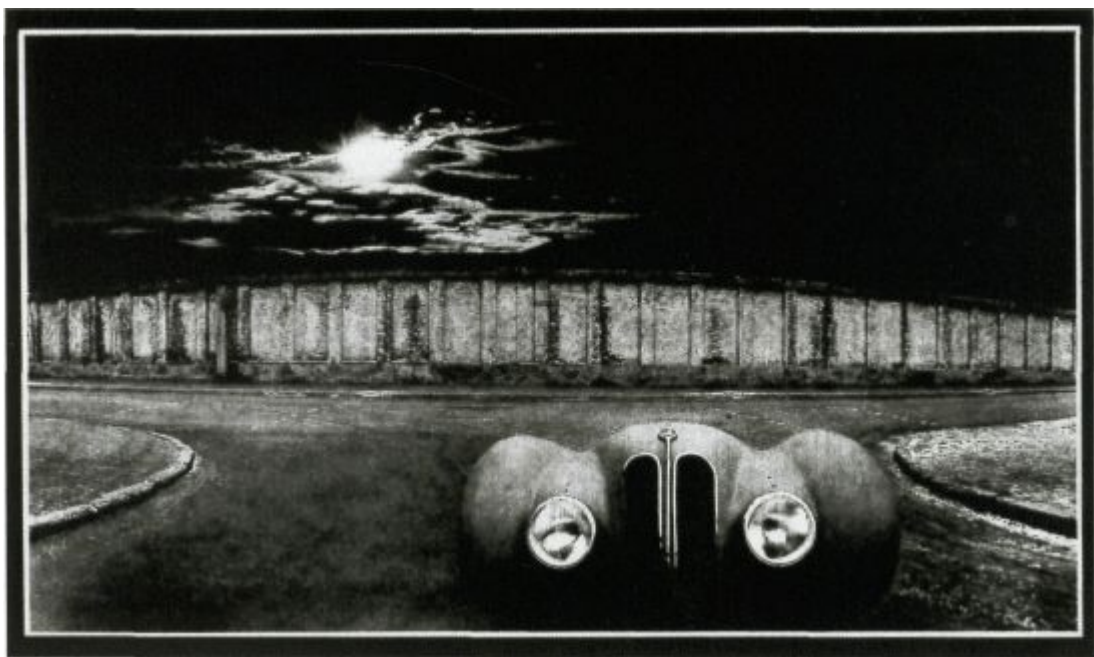
Сюжет. Современные монтажи не зря кажутся новеллами, они повествовательны; архаичность и стандартность композиций авторы компенсируют тем, что пытаются рассказать историю, создать сюжет.

Нередко сюжеты эти - совсем в духе времени - разыгрываются на «терра инкогнита» - неведомой земле. Отмечая пристрастие фотомонтажистов к темам из области научной фантастики, В. Демин пишет: вглядываешься в работы и читаешь их, «как читаешь новеллу Клиффорда Саймака или того же Бредбери из сборника простодушных историй про то, как вышел фермерский сынок-недотепа на край огорода и вдруг, под



звук лопнувшей струны, оказался на Тау Кита или еще где подальше. (Во многих снимках) ... будто все еще звучит, то затихая, то возвращаясь гулким эхом, этот волшебный звук»⁸⁰.

Он ошутим в работе И. Апкалнса «Старый город» (104). Деформированная широкоугольником стена кажется выгнувшейся на зрителя будто под напором неведомого - той «терра инкогнита», что отделена от нас каменной стеной. Напор подхвачен странной машиной, движущейся на зрителя; чудится даже, что это - вовсе не машина, а загадочное инопланетное существо, как-то преодолевшее грань между нами и «терра инкогнита», вероятно, под тот самый звук лопнувшей струны. Существо устремилось к нам - оттого мы, зрители, оказываемся действующими лицами сюжета. Именно от наших действий будет зависеть его движение.

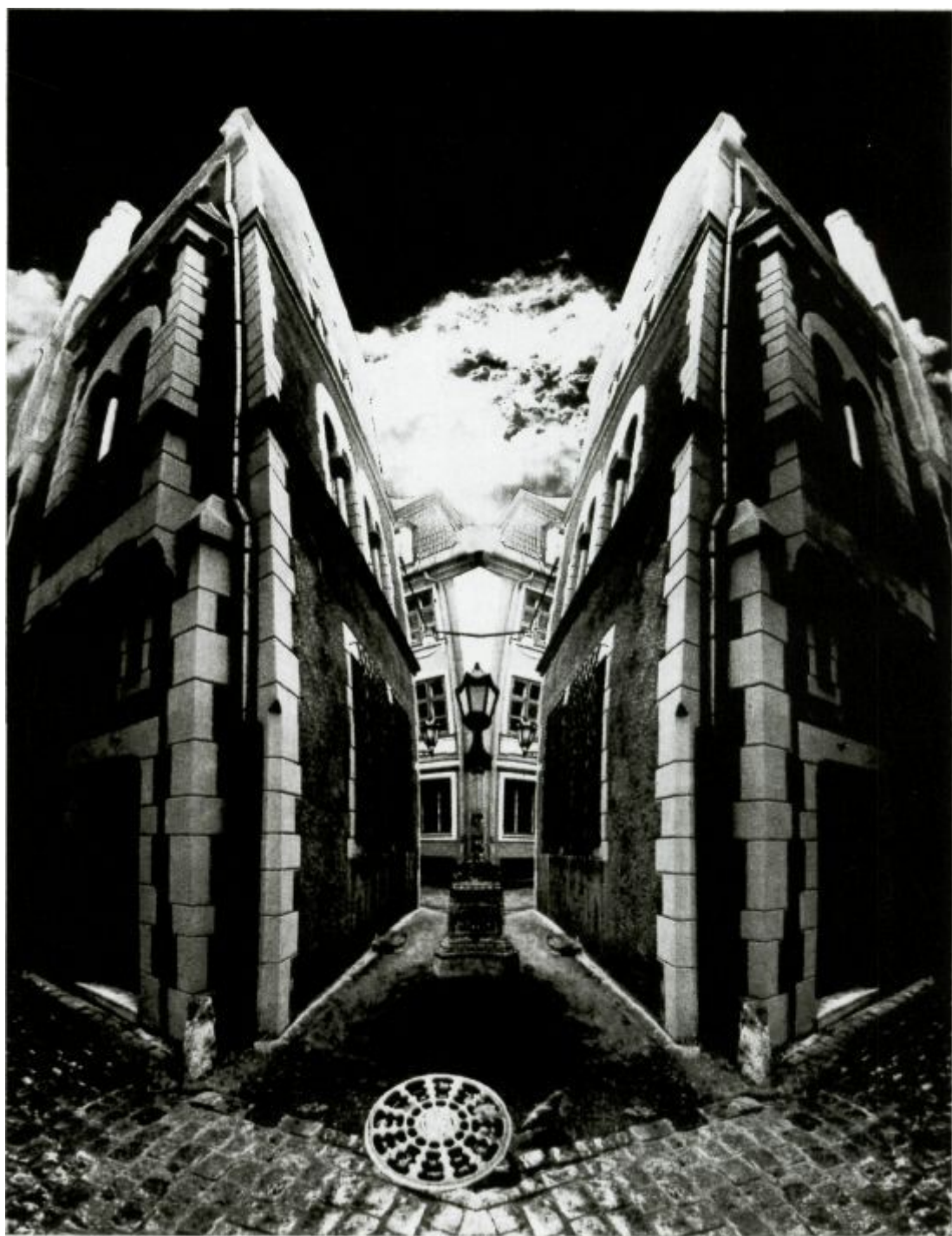


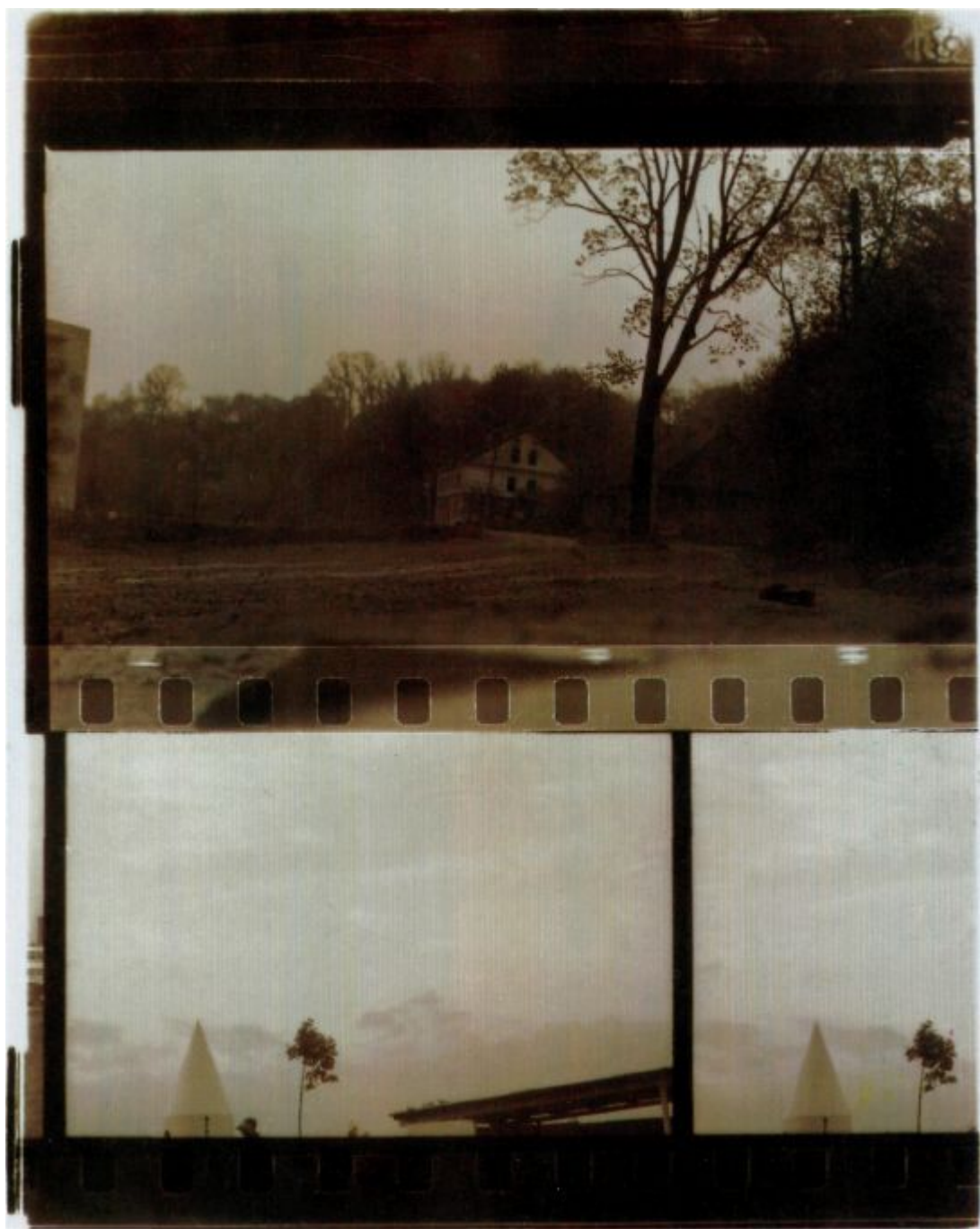
104

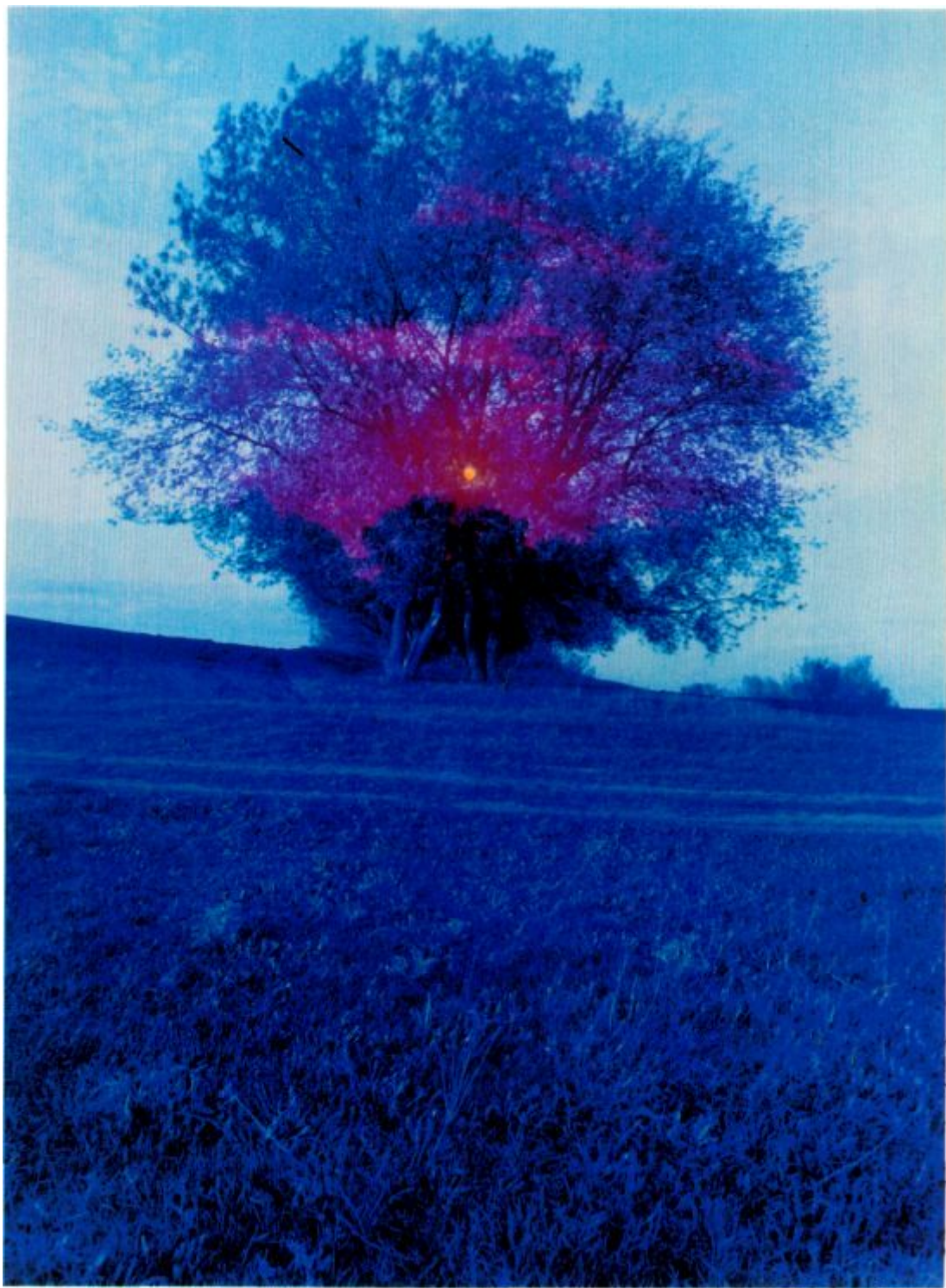
В «Лабиринте» С. Костромина (101) сюжет разворачивается без нашего участия. Своим пластическим повествованием Костромин отсылает зрительское воображение в далекую древность - к античному мифу об Икаре и Дедале, которые, соединив птичьи перья воском, поднялись в воздух, чтобы покинуть Крит царя Миноса с его лабиринтом и попасть на свою родную землю - в Грецию. Дельтапланерист в кадре Костромина - это Икар наших дней, а лабиринтом для него стали современные крупноблочные дома - сгрудившиеся, сдавившие своими параллелепипедами пространство. Нынешний Икар устремился вдаль и ввысь - за пределы сжатого домами пространства; наверное, авиатора манит тот глобальный, обобщенный космос, который демонстрируют зрителям другие монтажисты.

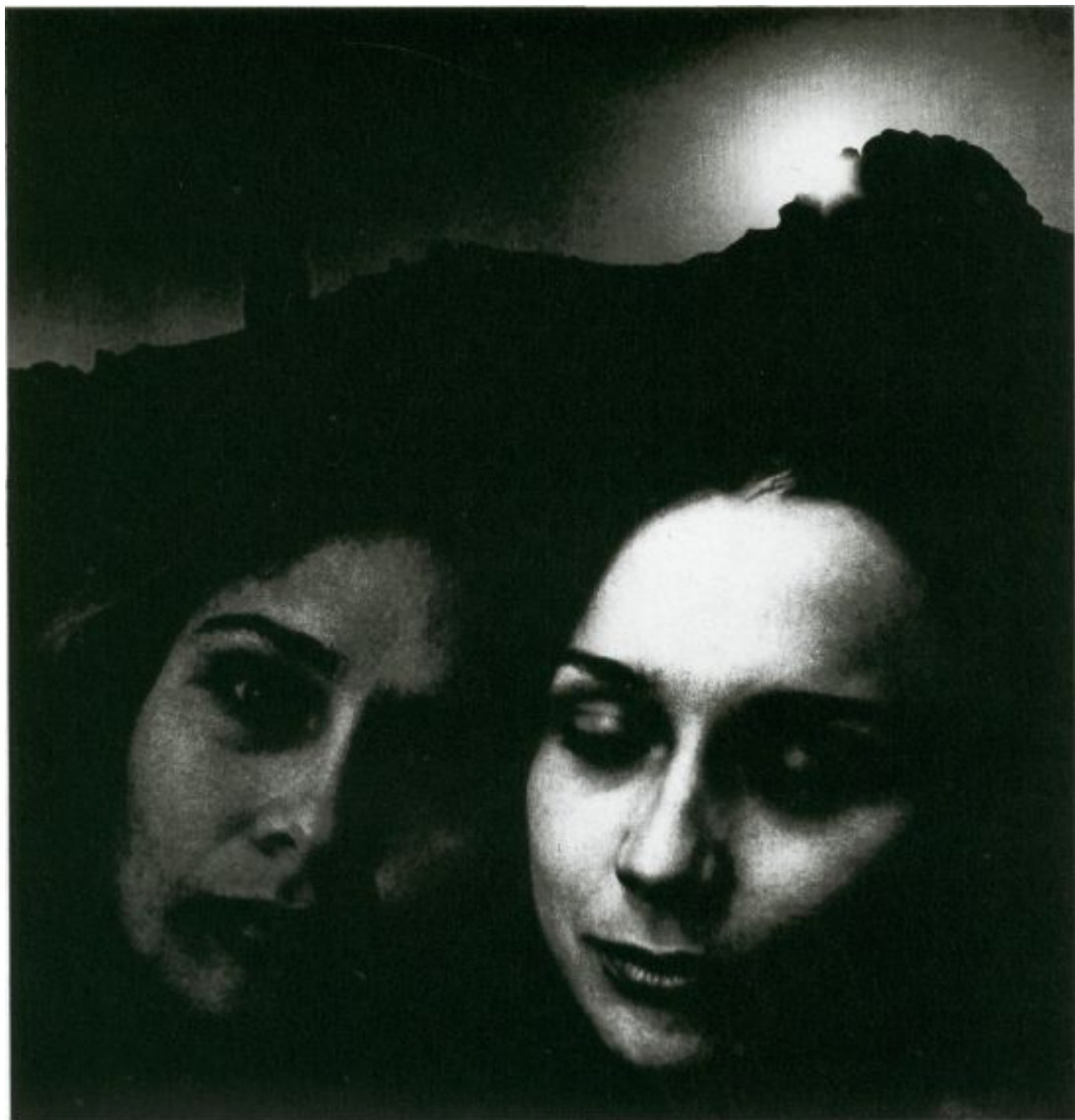
Если Апкалнсу сюжет навеяла современная научная фантастика, Костромину - древний миф, то В.Филонову сюжет его работы «Пробуждение женщины» (108) словно подсказала эпоха Сецессиона или, вернее, какая-либо драма того времени, наподобие метерлинковской. Как и в тогдашних пьесах, у Филонова предстают олицетворения Дня и Ночи, а действуют они, как и в тех пьесах, на условном, абстрагированном фоне. Лик Ночи в этом кадре ясен, залит нежным, мягким светом; лик Дня темен, в нем будто отразились мрачные драмы реальности, которые героине предстоит пережить.

Другие техники монтирования. Современные фотографы все чаще отходят от традиционных способов монтажа, то есть от клеевого и проекционного, пытаются их модифицировать, изобретают новые приемы. Скажем, В. Бальчитис сознательно не сместил исходные изображения, не пытался сложить из них одну «картинку». В сущности, его «Пейзаж с ракетой» (106) смонтирован почти кинематографически - ведь в фильме монтажные «куски» следуют друг за другом. Эйзенштейн писал когда-то, что при таком следовании «куски» сталкиваются: в результате их «удара» высекается искра нового смысла. Три кадрика в работе Бальчитиса именно по-кинематографически









108 физически сталкиваются между собой. В двух нижних зритель снова встречается с мотивом «терра инкогнита». Пустынный пейзаж с сиротливым деревом и конической формой, напоминающей ракету, воспринимается как то, во что может превратиться привычный сельский вид, запечатленный в верхнем кадрике. Кажется, что фотограф монтажно сопоставляет настоящее и то будущее, которому лучше бы не становиться нашей повседневной реальностью.

Б. Михайлов выполнил серию работ, соединяя позитивное и негативное изображения, причем зачастую совмещал черно-белый негатив и цветной слайд, как, например, в композиции «Двое» (102), Слайд, изображающий уголок пляжа с загородкой из желтых реек, соединен здесь с негативным черно-белым изображением интерьера, в который помещены мужская и женская фигуры. Первая из них раскрыта цветными фло-

мастерами - вмешиваясь в фотографическую композицию, автор вручную расставил цветовые акценты. Плоскости загородок ритмически правильны и четки, их расположение геометризует пространство, делает его неуютным. На фоне такой геометричности фигуры людей кажутся ирреальными - будто им нет места в этой сугубо функциональной среде.

На заре фотомонтажа Ле Грей с одной точки снимал отдельно небо и море, а затем сводил кадры воедино. Аналогичную операцию О. Малеваный произвел не с черно-белыми, но с цветными изображениями. В одной из работ серии «Двадцать закатов 1986 г.» (107) расхожий мотив превращен посредством разных фильтров и двойной экспозиции в символ. Гигантское дерево вздымается с неестественно фиолетовой земли, как пугающий, того же цвета взрыв, а солнечный свет - благодаря съемке с другим фильтром - ощущается как огненная «фракция» этого взрыва.

И «чистая» фотография может «монтажно» совмещать пространства. Когда-то Леонардо да Винчи, полагал, что воздух наполнен невидимыми образами вещей - нужна только отражающая поверхность, чтобы они стали зримыми. Для А. Слюсарева такой поверхностью послужила стеклянная витрина (снимок «Отражения», 103). Внутреннее пространство магазина, отражения уличных предметов, зданий и выставленных в витрине вещей, наслоившись друг на друга, совместились на ее плоскости. Монтажером у Слюсарева оказалась сама действительность.

Используя новые техники или работая традиционно, современный фотомонтаж стремится оторваться от подлинной, объективной реальности. Точная фиксация этой реальности всегда считалась главным достоинством фотографии. Порывая с одной реальностью, монтажисты устремляются на завоевание реальности другой - воображаемой, существующей в фантазиях и видениях. Завоевание, как мы видели, оборачивается адаптацией, усвоением и наследованием тех образов и картин субъективного мира, которые знала мировая культура и которые создавались на протяжении многих веков - от античной древности до самого новейшего времени. Адаптируя образы, накопленные за долгую историю искусства, светопись видимо испытывает и проверяет свое умение создавать субъективный, воображаемый мир.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Чтение подобно путешествию - глаз движется по строчкам от страницы к странице будто по длинной, извилистой тропе. Когда заканчивается чтение, тропа куда-то выводит. В завершение читательского маршрута по книге скажем несколько слов о том, куда вёл авторский замысел, к какой цели был направлен.

Фотография объективна. В применении к светописи понятие это имеет особый смысл и отнюдь не означает абсолютную бесстрастность, сухое изложение фактов. Живописец не обязательно изображает подлинные вещи - облики воссоздаваемых предметов ему нередко подсказывает воображение. Напротив, все, запечатленное камерой, непременно существовало в реальности. Камера не обладает воображением, она фиксирует объекты, перед ней пребывающие. Иначе говоря, фотокадр содержит в себе единственно то, что физически существовало в действительном мире.

Хотя перед смотрящим предстают на снимке отражения вещей реальных, зритель относится к ним по-другому, нежели к предметам физического мира. Те обычно используются в целях практических; иногда люди ими любят, получая эстетическое удовольствие. Снимок не только предлагает любоваться вещами - их «отражения», кроме того, выражают еще мысли и чувства фотографа. Кадр обретает художественность, если произведен «перевод» объективно сущего в «разряды человеческих страстей». Такой снимок воздействует на зрителя своей поэтичностью.

По мере сил и возможностей мы старались описать методы, посредством которых фотограф преобразует непосредственно видимое. Нас привлекала не полнота описания этих методов, нам хотелось выявить общий принцип, из которого логически вытекали бы все названные и неназванные нами способы преобразования действительности.

В поисках принципа мы пришли к мысли, что изображение предмета важно для фотографа в двух аспектах, так же как слово - для поэта. В стихотворении слова влекут за собой свои значения, свою семантику, но помимо того автор активно использует их фонетику: слова для него являются не только носителями значений, но и носителями звучаний. Звуковую материю слов поэт приводит в соответствие со своими настроениями и ощущениями, которые в свою очередь влияют на семантику слов, высвечивая в них нужные грани смысла. То есть поэтической речи присуще активное взаимодействие смыслового и фонетического уровней слова.

Аналогично влияют друг на друга и уровни художественной фотографии. Изображенный предмет значим - его семантику образует опыт, накопленный людьми в практической жизнедеятельности. «Фонетический» же уровень снимка - это линейные и тональные ритмы, которые предопределяют «звучание» изображения. Фотограф, как и поэт, приводит зримую «фонетику» в соответствие со своими ощущениями и настроениями. Они получают непосредственное выражение в ритмических структурах снимка, которые в свой черед воздействуют на семантику запечатленных предметов.

Мы убеждены, что все многообразие методов, изучаемых фотографической поэтикой, вытекает в конечном счете из этого взаимодействия двух уровней снимка.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава 1

Искусство и фотография

- ¹ Пастернак Б. Стихи. М., 1966, с. 83.
- ² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с. 383.
- ³ Алпатов М. В. Этюды по истории западно-европейского искусства. М., 1963, с. 225.
- ⁴ Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши Тао. М., 1978, с. 108.
- ⁵ Там же, с. 118.
- ⁶ Арнхейм Р. Указ. соч., с. 375-376.
- ⁷ Там же, с. 386.
- ⁸ Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986, с. 88.
- ⁹ Там же, с. 89.
- ¹⁰ Фотографы о фотографии: Анри Картье-Брессон. - «Ревю фотография», 1975, № 1.
- ¹¹ Картье-Брессон А. Моим друзьям. - «Сов. фото», 1966, № 10, с. 25.
- ¹² Тарабукин Н. Смысловое значение диагональных композиций в живописи. - В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, вып. VI, с. 472.
- ¹³ Там же, с. 473.
- ¹⁴ Картье-Брессон А. Указ. соч., с. 25.
- ¹⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975, с. 416-417.
- ¹⁶ Там же, с. 416.
- ¹⁷ Шепаньский Я. Элементарные понятия социологии. М., 1969, с. 52.
- ¹⁸ Советский энциклопедический словарь. М., 1979, с. 1481.
- ¹⁹ Хехов А. П. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1982, с. 13.
- ²⁰ Окуджава Б. Март великодушный. М., 1967, с. 37.
- ²¹ Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство. М., 1975, с. 541.
- ²² См.: Антология советской фотографии: 1917-1940. М., 1986, илл. на с. 22, 63, 66, 88, 119, 189, 211, 219.
- ²³ Федоров-Давыдов А. Указ. соч., с. 544.
- ²⁴ См.: Десять мастеров - одна модель. - «Сов. фото», 1984, № 3, с. 36-39.
- ²⁵ Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования. М., 1980, с. 38.
- ²⁶ Там же, с. 52.
- ²⁷ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 67.
- ²⁸ Тодоров Ц. Понятие литературы. - В кн.: Семиотика. М., 1983, с. 357-358.
- ²⁹ Аристотель. Указ. соч., с. 69.
- ³⁰ См.: Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985, с. 183-196.
- ³¹ Ибсен Г. Собр. соч. М., 1956, т. 2, с. 635.
- ³² Там же, с. 628.

- ³³ Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973, с. 132-133.
- ³⁴ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-и т., т. 10. М., 1982, с. 271.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Копосов Г., Шерстенников Л. В фокусе - фоторепортер. М., 1967, с. 28.
- ³⁷ Там же, с. 36.
- ³⁸ «Slovenské pohľady», 1969, N 12, S. 80.
- ³⁹ Родченко А. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982, с. 107.
- ⁴⁰ Там же, с. 109.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² Лосев А. Ф. Языковая структура. М., 1983, с. 182.
- ⁴³ Копосов Г., Шерстенников Л. Указ. соч., с. 146.
- ⁴⁴ Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение. - В кн.: Литература и живопись. Л., 1982, с. 76.
- ⁴⁵ Раппапорт А. Фотографичность и автоматизм. - «Сов. фото», 1987, № 6, с. 23.
- ⁴⁶ Франк Г. Карта Птолемея. М., 1975, с. 17.

Глава 2

Поэтика снимка

- ¹ Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974, с. 35.
- ² Там же, с. 36.
- ³ Там же, с. 44.
- ⁴ Маца И. Творческий метод и художественное наследство. М., 1933, с. 181.
- ⁵ Кракауэр З. Указ. соч., с. 38.
- ⁶ Маца И. Указ. соч., с. 181-182.
- ⁷ Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Л., 1986, с. 13.
- ⁸ Грибков В. С., Петров В. М. Изобразительная плоскость и ее интегрирующие свойства. - В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1975, вып. 7, с. 213.
- ⁹ Маца И. Указ. соч., с. 280.
- ¹⁰ Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982, с. 112.
- ¹¹ Цит. по антологии: Lamač M., Myšlenky moderních malířů. Pr., 1968, S. 172.
- ¹² См.: Mañte Harald. Bildaufbau - Gestaltung in der Fotografie. München, 1981, S. 52-55.
- ¹³ Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. В кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с. 152.
- ¹⁴ Алпатов М. Композиция в живописи. М. - Л., 1940, с. 50.
- ¹⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 335.
- ¹⁶ Praktická fotografie. Pr., 1973, S. 307.

- ¹⁷ Шапиро М. Указ. соч., с. 144-145.
- ¹⁸ Мастера искусств об искусстве. М., 1966, т.2, с. 43.
- ¹⁹ См.: Тарабукин И. Смысловое значение диагональных композиций в живописи. - В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, вып. VI, с. 472-480.
- ²⁰ Там же, с. 475.
- ²¹ Там же, с. 476.
- ²² Там же.
- ²³ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1913, с. 30.
- ²⁴ Там же, с. 30-31.
- ²⁵ Там же, с. 28.
- ²⁶ Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986, с. 41.
- ²⁷ Тарабукин Н. Опыт теории живописи. М., 1923, с. 35.
- ²⁸ Цит. по кн.: Сарабьянов Д. Алексей Васильевич Бабичев: художник, теоретик, педагог. М., 1974, с. 89-90.
- ²⁹ Томашевский Б. Теория литературы: поэтика. М. - Л., 1928, изд. 4-е, с. 134.
- ³⁰ Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 325.
- ³¹ Вартанов А. Н. Фотография: документ и образ. М., 1983, с. 249.
- ³² Даниэль С. М. Указ. соч., с. 20
- ³³ Мастера искусств об искусстве, т. 2, с. 36.
- ³⁴ Там же, с. 38.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же, с. 40.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Там же, с. 45.
- ³⁹ Praktická fotografie. Pr., 1973, S. 137.
- ⁴⁰ Цит. по кн.: Farová A. Jiří Jeníček. Pr., 1962, S. 10-11.
- ¹² Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство. М., 1975, с. 530-531.
- ¹³ Там же, с. 138.
- ¹⁴ Герчук Ю. Живые вещи. М., 1977, с. 59-60.
- ¹⁵ Федоров-Давыдов А. Указ. соч., с. 141.
- ¹⁶ Цит. по кн.: Морозове. А. Творческая фотография. М., 1985, с. 75.
- ¹⁷ Федоров-Давыдов А. Указ. соч., с. 141.
- ¹⁸ «Декоративное искусство», 1982, Кал, с.29.
- ¹⁹ Цит. по антологии: Lamač M. Myšlenky moderních malířů. Pr., 1968, S.340.
- ²⁰ Ibid., S.341.
- ²¹ Цит. по кн.: Mukařovský J. Studie z estetiky. Pr., 1966, 8.395.
- ²² Цит. по кн.: Farová A. Jiří Jeníček. Pr., 1962, S.8..
- ²³ Ibid., S. 7.
- ²⁴ «Творчество», 1967, №2, с. 10.
- ²⁵ См.: «Ревю фотография-76», №1, с. 64.
- ²⁶ См.: «Ревю фотография-78», №1, с. 62.
- ²⁷ Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974, с. 21.
- ²⁸ Там же, с. 222.
- ²⁹ Казарян Р. Эволюция форм киносинтеза. — «Искусство кино», 1982, №7, с. 109.
- ³⁰ Федоров-Давыдов А. Указ. соч., с. 550.
- ³¹ Тарковский А. О кинообразе. - «Искусство кино», 1979, №3, с. 86.
- ³² Лихачев Д. С. В поисках выражения реального. - В. кн.: Достоевский: материалы и исследования. Л., 1974, с. 9.

Глава 3 Образность

- ¹ Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982, с. 49-50.
- ² Милль Д. С. Система логики силлогистической и индуктивной. М., 1906, с. 19.
- ³ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 308.
- ⁴ Паперный З. О художественном образе. М., 1961, с. 8.
- ⁵ Гарруба К. М. О фотографии и о себе. - «Сов. фото», 1969, №11, с. 26.
- ⁶ См.: Брунер Дж. Психология познания. М., 1977.
- ⁷ Там же, с. 212.
- ⁸ Там же, с. 238.
- ⁹ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т.2. М., 1964, с. 355.
- Циханович С. Обыкновенная экзотика. - «Сов. фото», 1979, №1, с. 11.
- Семенова И. Черно-белое многоцветье. — «Сов. фото», 1984, №3. с. 25.

Глава 4 Жанры и образность фотографии

- ¹ Вагнер Г. Н. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974, с. 38.
- ² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 227.
- ³ Медведев П. И. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, с. 175.
- ⁴ Ягодковская А. Жанровая форма - предмет или функция? - «Творчество». 1979, №1, с. 14.
- ⁵ Вагнер Г. Н. Указ. соч., с. 38.
- ⁶ Ахломое В. Дорогами Нечерноземья. - «Сов. фото», 1982, Кал, с.6.
- ⁷ Шкяевский В. Б. Тетива. М., 1970, с.337.
- ⁸ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962, с. 294.
- ⁹ Жинкин Н. И. Портретные формы. - В кн.: Искусство портрета. М., 1928, с. 8.
- ¹⁰ Там же, с. 7.
- ¹¹ Нанпельбаум М. От ремесла к искусству. М., 1958, с.109.
- ¹² Морозове. Творческая фотография. М., 1985, с. 130.
- ¹³ Цит. по: «Фотография-79», Кал, с.84.
- ¹⁴ Фотографы о фотографии. Анри Картье-Брессон. - «Ревю фотография-75», Кал, с.59.

- ¹⁵ *МацкуИ.* Беседа с Йозефом Эмом. - «Фотография-72», № 3, с. 24.
- ¹⁶ *Мальшев В.* Искусство видеть, М., 1985, с. 143.
- ¹⁷ *Герасимов С. А.* Слово о Пудовкине. - В кн.: Пудовкин В. И. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1974, с. 15.
- ¹⁸ Леонардо да Винчи. Избранное. М., 1952, с. 101.
- ¹⁹ *Ямпольский М.* Неожиданное родство. - «Искусство кино», 1986, № 12, с. 104.
- ²⁰ *БодлерШ.* Об искусстве. М., 1986, с. 221.
- ²¹ Цит. по кн.: *Дурылин С. Н.* Нестеров-портретист. М., 1949, с. 103.
- ²² *Фаворский В. А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986, с. 39.
- ²³ *Тугендхольд Я. А.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987, с. 69.
- ²⁴ Там же, с. 70.
- ²⁵ *Картъ-Брессон А.* Моим друзьям. - «Сов. фото», 1966, № 10, с. 25.
- ²⁶ *Темин В. Я.* Я - репортер. - «Сов. фото», 1979, № 1, с. 32.
- ²⁷ Цит. по кн.: *Никифорова А.* Очерк в кино. М., 1962, с. 36.
- ²⁸ Запись беседы авторов с В. Богдановым 11 июня 1986 г.
- ²⁹ *Голдовская М.* Человек крупным планом. М., 1981, с. 182.
- ³⁰ *Родченко А.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982, с. 112.
- ³¹ Фотографы о фотографии: Яромир Функе. - «Ревю фотография», 1976, № 1, с. 64.
- ³² *Фаворский В. А.* Указ. соч., с. 38.
- ³³ *Робертсон С.* Магия пространства. - «Сов. фото», 1966, № 9, с. 31.
- ³⁴ *Игнатович Б.* Из записок репортера. - «Сов. фото», 1979, № 12, с. 26.
- ³⁵ Фотографы о фотографии: Яромир Функе. - «Ревю фотография», 1976, № 1, с. 64.
- ³⁶ *Тарковский А.* О кинообразе. - «Искусство кино», 1979, № 3, с. 90.
- ³⁷ *Виннер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985, с. 187.
- ³⁸ Там же, с. 199.
- ³⁹ *MitiJ. Esthétique et psychologie du cinema.* P., 1963, v. 1, p. 288.
- ⁴⁰ *Томашевский Б.* Теория литературы: поэтика. М. - Л., 1928, изд. 4-е, с. 59.
- ⁴¹ *Фаворский В. А.* Указ. соч., с. 29.
- ⁴² *Шмит Ф. И.* Искусство: его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков, 1919, с. 124.
- ⁴³ *Виннер Б. Р.* Указ. соч., с. 163.
- ⁴⁴ Там же, с. 165.
- ⁴⁵ *СтародубД.* Азбука фотографии. Киев, 1980, с. 252.
- ⁴⁶ Фотографы о фотографии: Альфред Стиглиц. - «Ревю фотография», 1977, № 2, с. 63.
- ⁴⁷ *Лихачев Д. С.* Письма о добром и прекрасном. М., 1985, с. 105.
- ⁴⁸ *Аннинский Л.* Очерки о литовской фотографии. Вильнюс, 1984, с. 215.
- ⁴⁹ *Федоров-Давыдов А.* Русское и советское искусство. М., 1975, с. 469-470.
- ⁵⁰ *Шегаль, Г.* Колорит в живописи. М., 1957, с. 37.
- ⁵¹ *Кармен Р.* Школа мастерства. - «Сов. фото», 1978, № 12, с. 27.
- ⁵² *Бальтерманиц Дм.* Замысел, съемка, отбор. - «Сов. фото», 1964, № 9, с. 26.
- ⁵³ *Герчук Ю.* Живые вещи. М., 1977, с. 4.
- ⁵⁴ См.: «Сов. фото», 1984, № 12, с. 27.
- ⁵⁵ *Фридлендер М.* За искусством и познавача. София, 1985, с. 76.
- ⁵⁶ *Дидро Д.* Об искусстве, т. 1, Л.-М., 1936, с. 174.
- ⁵⁷ Микеланджело да Караваджо: воспоминания современников, документы. М., 1975, с. 9.
- ⁵⁸ Цит. по кн.: Натюрморт в европейской живописи XVI - начала XX века. М., 1984, с. не нумерованы, цит. комментарий к ил. 25.
- ⁵⁹ Цит. по кн.: Вещь в искусстве. М., 1986, с. 51.
- ⁶⁰ *Дидро Д.* Указ. соч., с. 180.
- ⁶¹ *Фаворский В. А.* Указ. соч., с. 89.
- ⁶² «Сов. фото», 1977, № 7, с. 36.
- ⁶³ Цит. по рук.: *Эйзенштейн С. М.* История крупного плана сквозь историю искусств, с. 131.
- ⁶⁴ Там же, с. 131.
- ⁶⁵ *Петров-Водкин К. С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982, с. 487.
- ⁶⁶ Там же.
- ⁶⁷ *Даниэль С. М.* Пространство натюрморта в европейской живописи XVII века. - В кн.: Вещь в искусстве. М., 1986, с. 53.
- ⁶⁸ *Арнхейм Р.* Указ. соч., с. 80.
- ⁶⁹ *Фаворский В. А.* Указ. соч., с. 60.
- ⁷⁰ См.: *Michalovsky J.* Cestami poetiky a estetiky. Prg., 1971, S. 85-96.
- ⁷¹ *Фаворский В. А.* О композиции. - «Творчество», 1967, № 1, с. 18.
- ⁷² *Робинсон Г.* Художественная светопись. - «Вестн. фотографии», 1916, № 2, с. 52.
- ⁷³ Там же, № 4-6, с. 121.
- ⁷⁴ *Эйзенштейн С. М.* Указ. соч., с. 126.
- ⁷⁵ Цит. по кн.: *Огинская Л.* Густав Клуцис. М., 1981, с. 159.
- ⁷⁶ *Фаворский В. А.* Указ. соч., с. 19.
- ⁷⁷ Цит. по кн.: *Огинская Л.* Указ. соч., с. 51.
- ⁷⁸ *Герчук Ю.* Фотописец Эль Лисицкий. - «Сов. фото», 1979, № 6, с. 43.
- ⁷⁹ *Дидро Д.* Указ. соч., с. 143.
- ⁸⁰ *Демин В.* Язык фотоискусства. - «Сов. фото», 1980, № 5, с. 27.

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов 10

Глава 1. Искусство и фотография

1. «Перевод» в искусстве 13

Основная проблема фотографической поэтики (13)
«Перевод» в живописи (13)
«Перевод» а фотографии (15)

2. Предмет изображения 22

Предмет изображения как ценность (22)
Ценностные объекты (23)
Вещь в искусстве (28)

3. «Возможный мир» 31

Смысловая подвижность (31)
Сущность понятия «возможный мир» (35)
«Возможный мир» у Ибсена (36)
«Возможный мир» у Достоевского (37)

4. смысл кадра 38

Отношение к материалу (38)
Создание смысла (42)
Участие камеры (44)

Глава 2. Поэтика снимка

1. Изобразительная плоскость 49

Выразительные возможности техники (49)
Две тенденции (51). Прямоугольность формата (53)
Структурный план плоскости (54)
«Золотое сечение»; диагонали (58)
«Внутренние силы» плоскости (60)
Смысловая функция тона (66)

2. Изображенное пространство 69

Компоненты пространства (69)
Пространственное движение (72)
Целостность пространства (82)

3. Композиция снимка 86

Конструкция и композиция (86)
Живописная и фотографическая композиция (87)
Композиционные структуры (88)

Глава 3. Образность

1. Что есть образ? 93

Традиционные определения (93)
Образность снимка (94)
Неисчерпаемость образа (98)

2. ЭВОЛЮЦИЯ фотографической образности 100

Три подхода (100). Светопись XIX века (101)
Пикториализм (102)
Предметность пространства (103)
Пейзаж и натюрморт у Й. Судека (107)

3. Виды образов 111

Характер; пространство; предмет (111)
Фиксация и образ (122)

Глава 4. Жанры и образность фотографии

1. Создание портретного образа 132

Контакт с героем (135). Взгляд в камеру (136)
Руки в портрете (138). Поза и жест (141)
Фигура и фон (144). Контраст (150)
Новые формы (156)

2. Образность «жанровой» фотографии 157

Методы съемки (161). Режиссура (165)
Композиция (166). Пространство (170)
Время (173)

3. Образ в пейзаже 180

Формат (182). Горизонт (183)
Небо и облака (188). Свет в пейзаже (189)
Тональная доминанта (192). Предмет и среда (195)
Ритмы пространства (198)

4. Структура образа в натюрморте 206

Две тенденции в натюрморте (206).
Постановка (210). Пространство натюрморта (214)
Ритм (218). «Найденный» натюрморт (221)

5. Поэтика «фрагмента» 226

«Фрагмент» пейзажа (228)
«Фрагмент» предмета и фигуры (231)
Изображенное пространство (233)
Изобразительная плоскость (240)
Ритм (242)

6. Монтажный образ 248

Иллюзионный монтаж (248). Неиллюзионный монтаж (252)
Композиция в современном фотомонтаже (255)
Сюжет (264) Другие техники монтирования (266)

Заключение 272

Примечания 273

Валентин Иванович Михалкович

Валерий Тимофеевич Стигнеев

ПОЭТИКА ФОТОГРАФИИ

Редактор

В. С. Богатова

Художник

А. А. Брантман

Художественный редактор

Т.М.Зверева

Технический редактор

А.Н.Ханина

Корректор

О.Г.Завьялова

А. Завадские

Раковина

Л. Шерстенников

Волна

Л. Шерстенников

Пирс

А. Кунчюс

Реминисценция-I

Я.Глейзс

Старинная музыка

В.Линкс

Мария

В. Шонта

На берегу

С. Гитман

Окна и стены

Н. Гнисюк

Девочка с яблоком

В. Шонта

Из серии «Школа — мой дом»

На обороте нахзаца:

А. Кунчюс

Реминисценция-69

На нахзаце:

К. Мизгирис

Неринга

И.Б. №2920

Подписано к печати 12.05.88. А06533

Формат издания 70 x 100/16

Бумага мелованная. Гарнитура тайме

Глубокая печать. Усл. печ. л. 23,328

Усл. кр.-отг. 90,15 Уч.-изд. л. 28,938

Изд. № 16 809 Тираж 50.000

Заказ 005943 Цена 5 руб.

Издательство «Искусство»

103009 Москва, Собиновский пер., 3

Общее изготовление: Интердрук

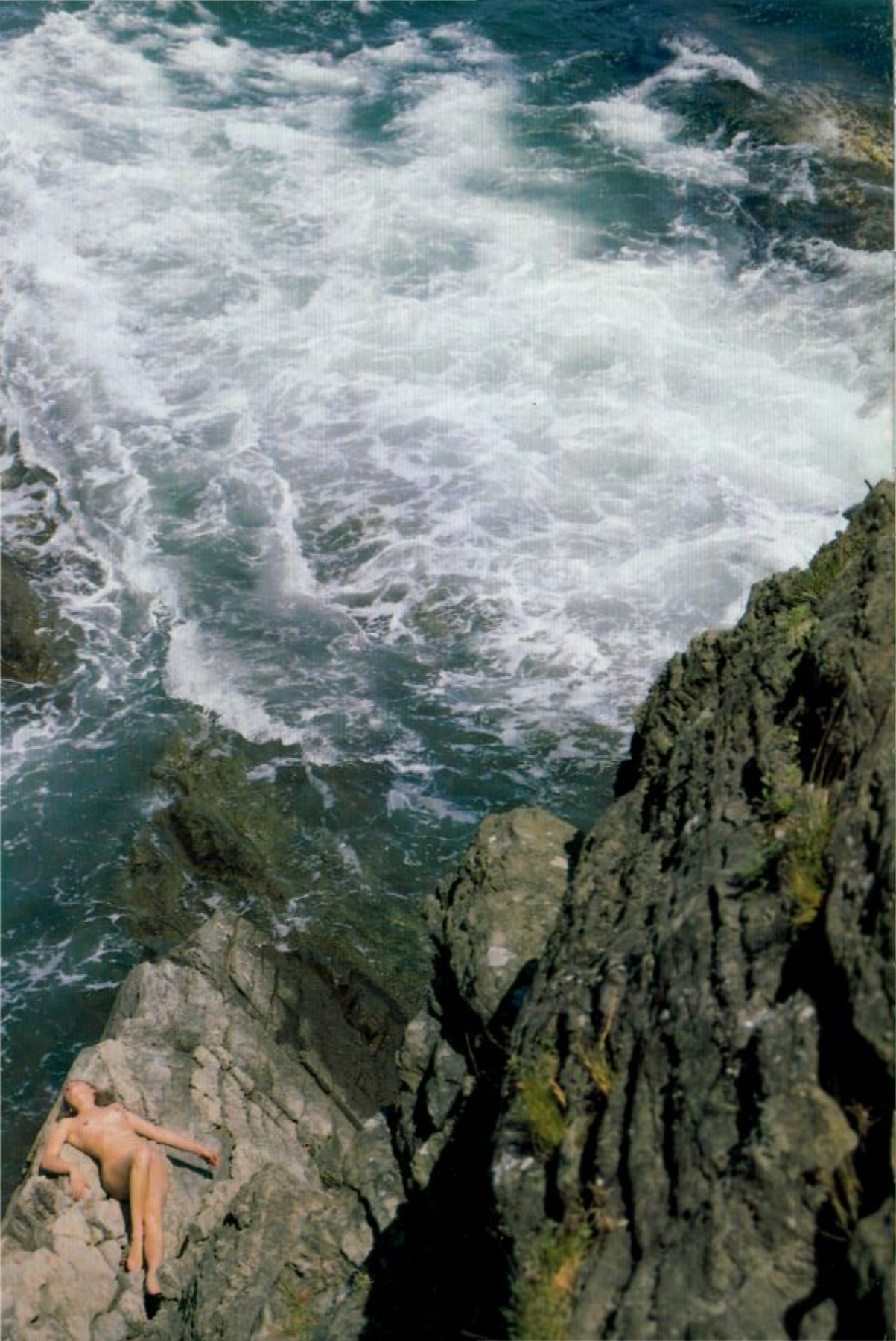
полиграфическое объединение

г. Лейпциг, ГДР. Ш/18/97

Отпечатано при посредстве

В/О Внешторгиздат



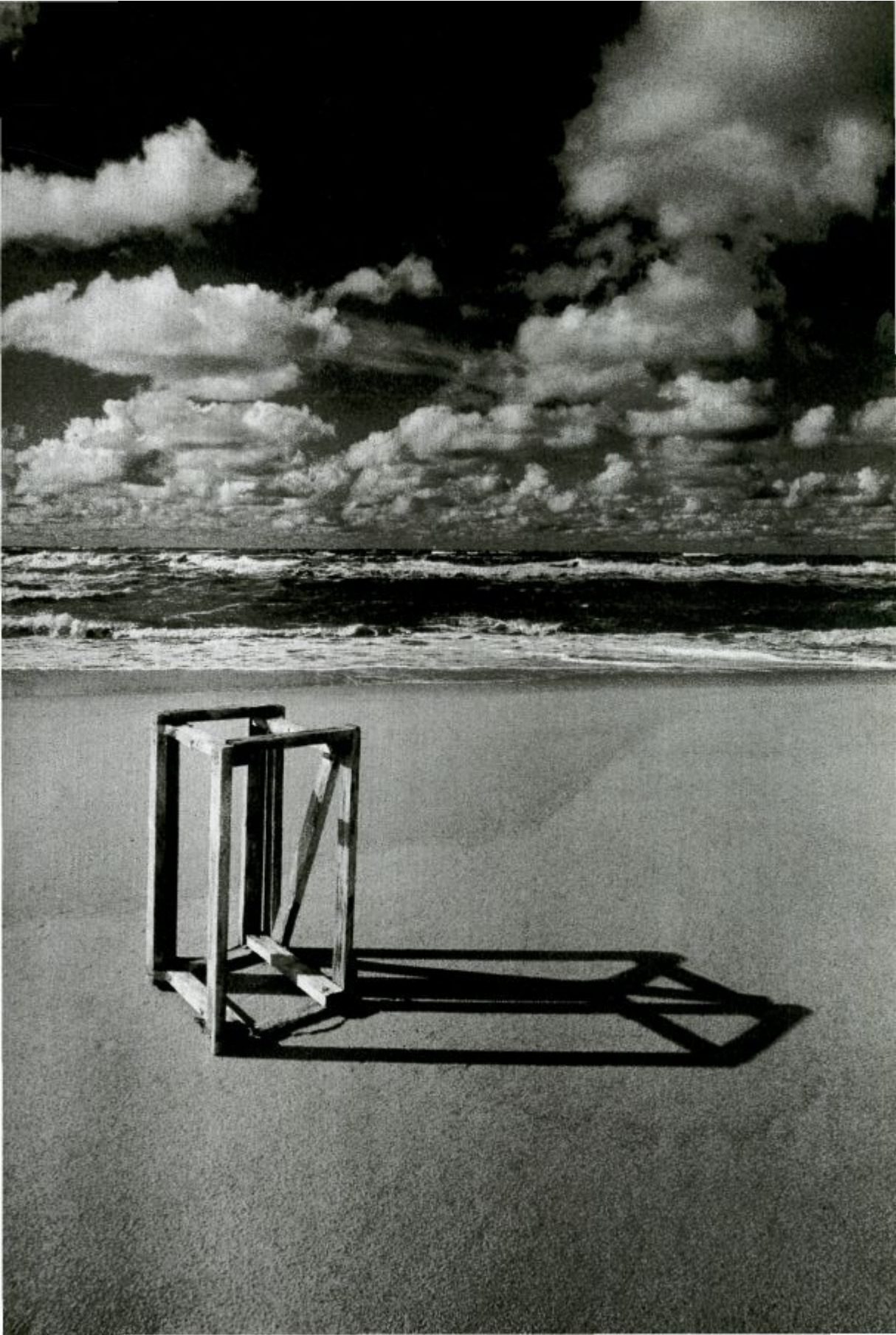


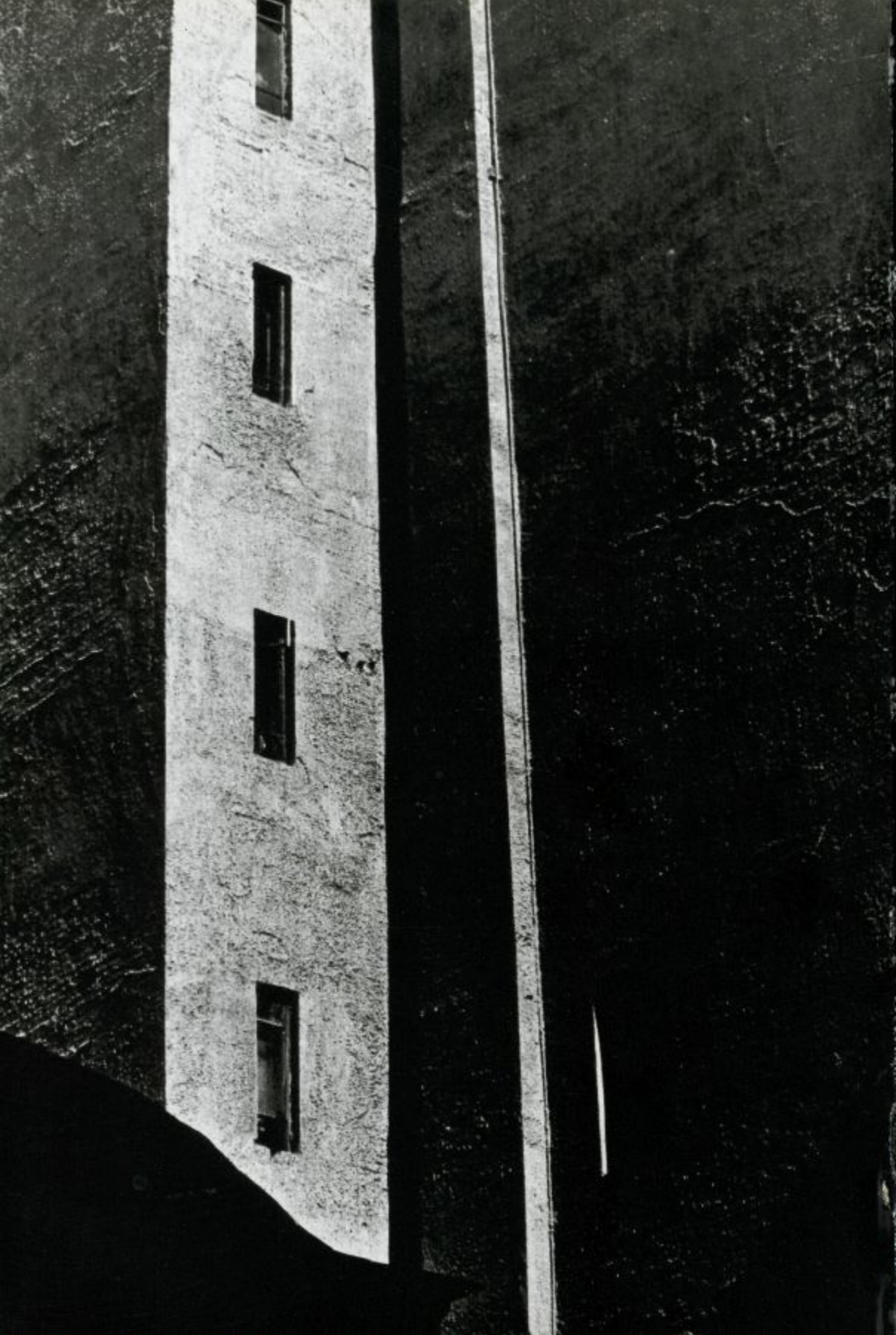








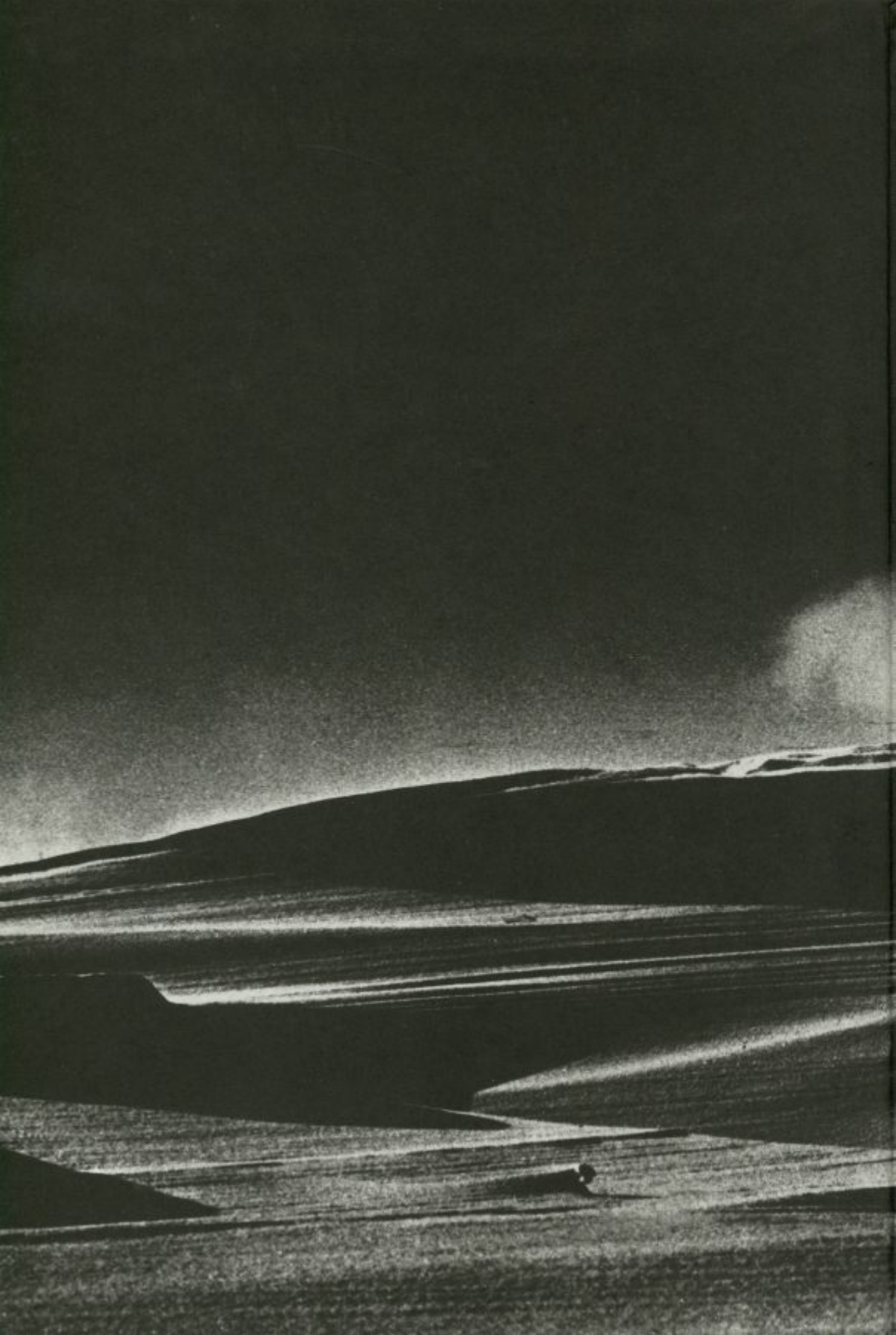


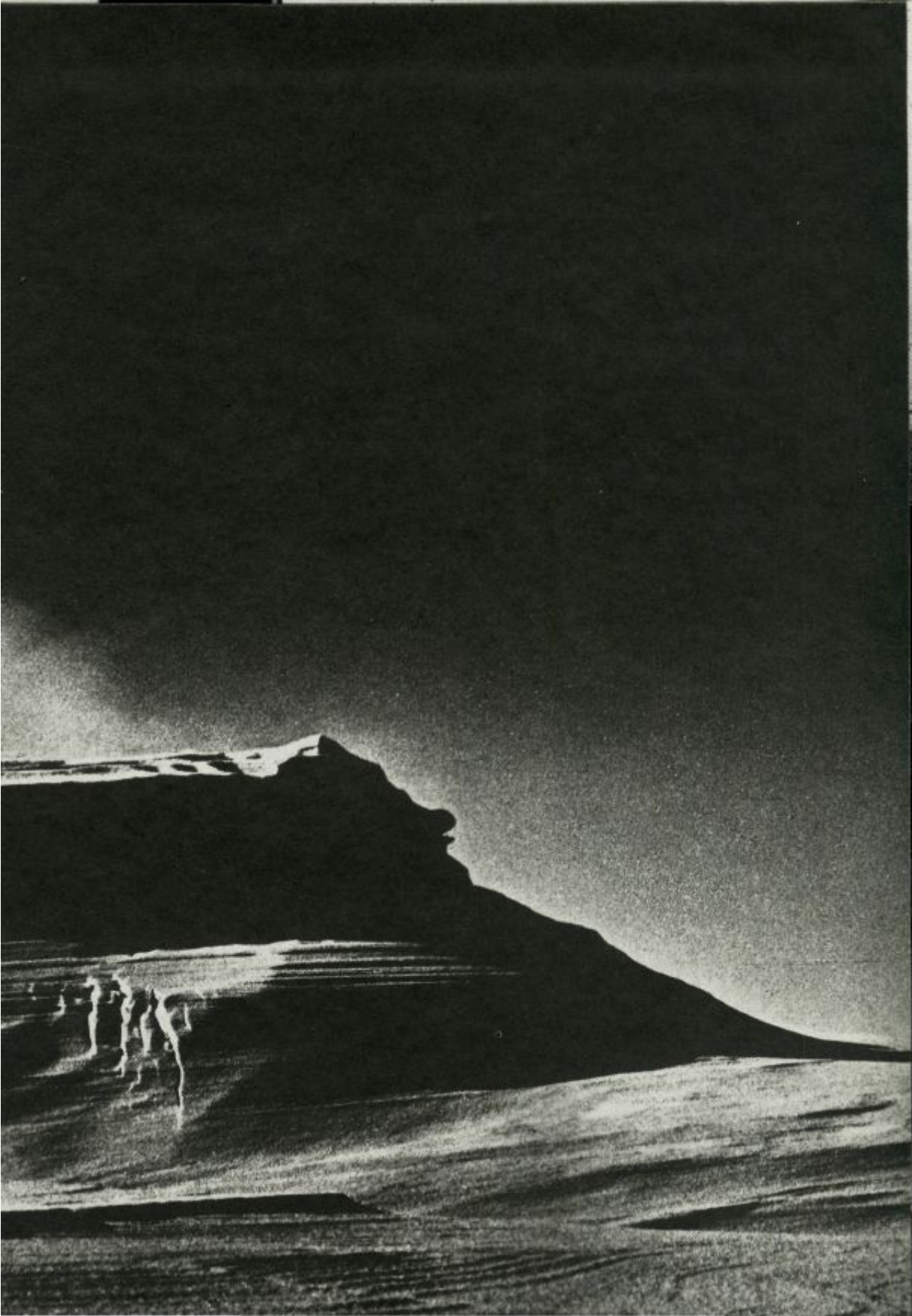












5 руб.

